



universität
wien

Diplomarbeit

Analyse

**zeitgenössischer österreichischer
Theaterkritik in Printmedien
anhand der Uraufführung
von Luk Percevals
Molière. Eine Passion
bei den Salzburger Festspielen 2007**

Verfasser

Herbert Schorn

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Dezember 2008

Studienkennzahl: 317

Studienrichtung: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	2
Einleitung	4
Teil I Die Analyse	8
I.1. Der Begriff Theaterkritik	8
I.2. Der Kriterienkatalog	12
I.2.1. Kurzanalyse	12
I.2.2. Die Textanalyse	12
I.2.2.1. Kriterium 1: Wie ist die Kritik aufgebaut?	12
I.2.2.2. Kriterium 2: Was ist das Ziel der Kritik?	14
I.2.2.3. Kriterium 3: Wie wird die Kritik sprachlich formuliert?	16
I.2.2.4. Kriterium 4: Wie wird beschrieben?	18
I.2.2.5. Kriterium 5: Wie kommt der Kritiker zu seinem Urteil?	20
I.2.2.6. Kriterium 6: Wird ein größerer Zusammenhang erschlossen?	23
I.2.2.7. Kriterium 7: Wie wird das Regiekonzept dargestellt?	25
I.2.2.8. Kriterium 8: Wie werden die Schauspieler beurteilt?	28
I.2.2.9. Kriterium 9: Denkt der Kritiker an seine Leser?	30
I.2.2.10. Kriterium 10: Zusammenfassung: Kriterien für die Analyse	31
I.3. Das Stück <i>Molière. Eine Passion</i>	33
I.3.1. Die Vorlage: Vier Komödien von Molière	33
I.3.2. <i>Molière. Eine Passion</i> : Inhalt und Themenkreise	44
I.3.3. Die Uraufführung	50
I.3.4. Die Intentionen des Autors	52
I.3.5. Reaktionen der internationalen, deutschsprachigen Printmedien	54
I.4. Die Analysen	57
I.4.1. Bernhard Flieher, <i>Salzburger Nachrichten</i>	57
I.4.2. Anton Thuswaldner, <i>Die Furche</i>	66
I.4.3. Margarete Affenzeller, <i>Der Standard</i>	77
I.4.4. Norbert Mayer, <i>Die Presse</i>	88
I.4.5. Werner Krause, <i>Kleine Zeitung</i>	100

I.4.6. Renate Kromp, <i>News</i>	108
I.4.7. Thomas Gabler, <i>Kronenzeitung</i>	114
Teil II Der Prozess der Urteilsfindung: Thesen der Kritiker und ihre Umsetzung	124
II.1. Fünf Thesen von Bernhard Flieher, <i>Salzburger Nachrichten</i>	125
II.2. Vier Thesen von Anton Thuswaldner, <i>Die Furche</i>	128
II.3. Vier Thesen von Margarete Affenzeller, <i>Der Standard</i>	131
II.4. Vier Thesen von Norbert Mayer, <i>Die Presse</i>	133
II.5. Drei Thesen von Werner Krause, <i>Kleine Zeitung</i> , Graz	136
II.6. Drei Thesen von Renate Kromp, <i>News</i>	139
II.7. Drei Thesen von Thomas Gabler, <i>Kronenzeitung</i>	141
Teil III Zusammenschau	144
III.1. Kurzanalysen	144
III.2. Inhaltsanalysen	145
III.3. Die Arbeitskonzepte der Kritiker	150
III.4. Thesen und Rezensionen im Vergleich	153
Schlusswort	154
Bibliographie	158
Anhang	163
Abstract	213
Lebenslauf	214

Einleitung

Zwei voll gekritzelte Hefte, eines mit Inhaltsangaben, Analysen, Zusammenfassungen, eines mit Beobachtungen, Beschreibungen und Zitaten, vier kleine Reclambücher, in denen Zeilen unterstrichen, andere ausgestrichen und mit Bemerkungen kommentiert waren, Zeitungsausschnitte mit Interviews und Vorberichten, ein Programmheft, ein Laptop: Der Tisch bog sich vor der Last des gesammelten Wissens. Davor saß ein junger Kritiker, zugleich Student der Theaterwissenschaft im sechsten Semester, und war ratlos. Wie sollte er die zahllosen Eindrücke der Aufführung in nur 66 Zeilen pressen? Was musste der Leser wissen, um die Aufführung zu verstehen? Wie hart durfte das Urteil ausfallen? Nach welchen Maßstäben sollte er überhaupt urteilen? Wie den Leser dabei an den Text fesseln, dass er bis zum Schluss durchhielt? Und vor allem: Wie alle diese Fragen in nur wenigen Stunden bis zum Redaktionsschluss druckreif beantworten? Tausend Fragen quälten den Rezensenten. Die Uhr tickte. Die Maske für den Artikel am Laptop war noch immer leer.

Trotz aller Zweifel erschien meine Kritik von Luk Percevals Molière-Compilation *Molière. Eine Passion* am 1. August 2007 in den *Oberösterreichischen Nachrichten*¹ – wie in dutzenden andere Medien auch. Kein Mensch hatte mir, dem Lokal-Journalisten, der in seiner Freizeit der Theaterwissenschaft frönte und für eine Kollegin eingesprungen war, erklärt, wie man eine gute Kritik schreibt. Wie denn auch? Ein Regelwerk für das Abfassen von Kritiken gibt es nicht. Was blieb, war der Stolz über die erst zweite selbst verfasste Rezension, aber auch die zweifelnde Frage, alles richtig gemacht zu haben. Während ich die Sprache als „wunderbar wandelbar“ lobte, wurde sie von anderen verrissen. Ich schimpfte über den mangelnden Bezug des Stückes zu Molière, andere sahen die Themenwahl gerade in Hinsicht auf die Vorlagen geglückt. Durfte das sein? Wie war es möglich, dass es derart unterschiedliche Standpunkte zu ein und demselben Stück gab?

Diese Fragen gaben den Anstoß für die vorliegende Diplomarbeit. Die zeitgenössische österreichische printmediale Theaterkritik wird darin anhand von zwei Aspekten behandelt: einer Analyse vorliegender Kritiken zum Stück *Molière. Eine Passion* von Luk Perceval, Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, das am 30. Juli 2007 bei den Salzburger Festspielen in der Regie von Luk Perceval uraufgeführt wurde, und anhand der Frage, nach welchen

¹ Vgl. Schorn, *Oberösterreichische Nachrichten*, 1. August 2007, S. 16

Kriterien die Kritiker zu ihrem Urteil finden. Somit ergeben sich zwei Forschungsfragen, die in drei Schritten beantwortet werden sollen.

In Teil eins wird die erste Forschungsfrage untersucht: „Wie wird *Molière. Eine Passion* in den österreichischen printmedialen Kritiken dargestellt?“ Als Forschungsinstrument wird dafür ein Kriterienkatalog erstellt, anhand dessen die Kritiken analysiert werden. Basis dafür bildet die einschlägige Fachliteratur, wobei der aktuellen Sichtweise mit wenigen Rückgriffen auf geschichtlich bedeutende Standpunkte der Vorzug gegeben wird. Der Kriterienkatalog fußt somit auf drei wesentlichen Säulen: Zum einen wurden Werke herangezogen, die sich lehrbuchartig mit Aufbau und Charakteristik von Theaterkritiken verfassen und Anleitungen zum Verfassen geben. Hier sind vor allem Stephan Porombkas Trainingsbuch „Kritiken schreiben“² (2006) sowie „Rezension und Kritik“ von Edmund Schalkowski³ zu nennen. Porombka, Professor für Literatur und Kulturjournalismus an der Universität Hildesheim, versucht in seinem Werk Schritt für Schritt – auch anhand konkreter Übungen – Kompetenzen für das Schreiben von Kritiken zu vermitteln. Er legt großen Wert auf Kontextualisierung, betont die Bedeutung des Gegenwartsbezugs der Kritik, ist aber auch ein Freund launig-pointierter Formulierungen, etwa wenn er die Kritiker in Kategorien vom „lässigen Kenner“ bis zum „Missionar“⁴ einteilt. Edmund Schalkowski, der als Dozent für Journalistik am Deutschen Institut für publizistische Bildungsarbeit „Haus Busch“ in Hagen tätig ist, betrachtet die Kritik ausgehend vom Kunstbegriff, definiert Grundbegriffe der Kunst und erarbeitet Bausteine, nach denen Kritiken aufgebaut werden können.

Zweitens basiert der Kriterienkatalog auf grundsätzlichen Überlegungen von Personen, die für vergangene Perioden bedeutsam waren. Hier sind Gotthold Ephraim Lessing (1729 bis 1781), der mit seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ die Kritik in neue Dimensionen führte, der „Kritik-Papst“ des frühen 20. Jahrhunderts Alfred Polgar (1873 bis 1955) und Piero Rismondo, der von 1954 bis 1970 als Kritiker bei der Tageszeitung *Die Presse* arbeitete und dort zum Grand Senieur der österreichischen Theaterkritik wurde, zu nennen. Drittens wurde Positionen zeitgenössischer Kritiker eingebunden, etwa Benjamin Henrichs, der ab 1973 jahrzehntelang Theaterkritiker für *Die Zeit* war, oder Eva Behrendt, Redakteurin im Fachblatt *Theater heute*. Grundlegend für die gesamte Arbeit ist ein Begriff von Theater, das seine

² Porombka, Stephan. *Kritiken schreiben. Ein Trainingsbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006

³ Schalkowski, Edmund. *Rezension und Kritik*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005

⁴ Vgl. Porombka, 2006, S.194

Elemente wie Fabel, Text, Sprache, Schauspieler und Bühnenbild im herkömmlichen Sinn verwendet.

Der Kriterienkatalog ist in eine Kurz- und eine Inhaltsanalyse unterteilt. Erstere berücksichtigt vor allem formale Kriterien wie die Anzahl der Wörter oder Fremdwörter und den ersten Eindruck, der durch Überschrift, Vorspann, Über- oder Unterzeile, Bild, Bildtext und Zwischentitel entsteht. Zweitere untersucht anhand von neun Kriterien wichtige Aspekte der Analyse von Beschreibung, Deutung und Beurteilung von Theateraufführungen. Vor den sieben Analysen gibt Kapitel I.3. Informationen zu den Vorlagen *Der Menschenfeind*, *Don Juan*, *Tartuffe* und *Der Geizige*, vier Komödien von Molière, beschreibt die Neufassung sowie das Konzept von Luk Perceval und stellt die österreichischen Kritiken vorab in einen internationalen Rahmen, indem wesentliche Aussagen aus deutschen und Schweizer Kritiken zusammengefasst werden. Für die Analyse in Kapitel I.4. werden Rezensionen in sieben österreichischen Zeitungen ausgewählt: Die *Kronenzeitung* als auflagenstärkstes Blatt und Boulevardzeitung, *Der Standard* und *Die Presse* als Qualitätsmedien, *Die Furche* und *News* als Wochenzeitschriften, die *Salzburger Nachrichten* und die *Kleine Zeitung* als Regionalblätter. Die ebenfalls angedachten Wochenzeitschriften *profil* und *Falter* veröffentlichten interessanterweise keine Kritiken.

Teil zwei greift anhand der zweiten Forschungsfrage einen wesentlichen Aspekt für das Erstellen von Kritiken auf: „Nach welchen Kriterien beurteilen die Kritiker?“ Diese Frage wird versucht anhand von Interviews mit jenen sieben Kritikern zu beantworten, deren Rezensionen zuvor analysiert werden. Dazu werden Bernhard Flieher (*Salzburger Nachrichten*), Anton Thuswaldner (*Die Furche*), Margarete Affenzeller (*Der Standard*), Norbert Mayer (*Die Presse*), Werner Krause (*Kleine Zeitung*), Renate Kromp (*News*) und Thomas Gabler (*Kronenzeitung*) anhand von telefonischen Experteninterviews⁵ befragt.⁶ Im Mittelpunkt stehen dabei die grundsätzliche Herangehensweise, persönlichen Maßstäbe, die Gewichtung und die Subjektivität des Urteils. Zur besseren Vergleichbarkeit werden die zentralen Aussagen vom Autor in Thesen umformuliert. In einem zweiten Schritt werden die Thesen den Kritiken, also Theorie und Praxis, gegenübergestellt.

Im dritten Teil wird versucht, die bis dahin individuell beantworteten Forschungsfragen globaler zu sehen: Die Analysen der Kritiker werden miteinander in Beziehung gesetzt, um

⁵ Vgl. Flick, 2007, S. 214ff, Ayaß, Bergmann, 2006, S. 104f

⁶ Die Interviews werden im Anhang angeführt.

Tendenzen der zeitgenössischen österreichischen printmedialen Kritik zu finden. Die Thesen der einzelnen Kritiker werden ebenfalls zusammen geführt, um die dahinter stehenden Arbeitskonzepte zu erkennen.

Vielleicht wird der junge Kritiker bald wieder vor einem Berg von vollgekritzelten Unterlagen sitzen und angestrengt seine Eindrücke ordnen, um Lesern eine Aufführung in Form einer Kritik nahe zu bringen. Zögern und Zweifel werden noch lange seine Begleiter in dieser Tätigkeit sein. Und doch hat ihn die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Kritik verändert. Das Studium der Fachliteratur erweiterte den Horizont. Das gezielte Zerlegen vorhandener Kritiken in ihre Einzelteile und Betrachten unter neuen Blickwinkeln eröffnete das Erkennen, wie Profis Wissen, Erfahrung und Gefühl zu kleinen Kunstwerken zusammenfügen. Jede der sieben analysierten Kritiken hat eine Vielzahl an Stärken und so manche Schwäche. Jede der sieben Kritiken eröffnet eine Unzahl an Ansatzpunkten, aus denen gelernt werden kann. Jede der sieben Kritiken ist getragen vom Bestreben, fundiert eine ehrliche Meinung abzugeben, und vom Bewusstsein, dass kein Wort mehr, erst einmal tausendfach gedruckt, zurückgenommen werden kann.

Am meisten gelernt hat der Student aber aus den direkten Gesprächen mit den Kritikern. In der Transkription wurde sichtbar, dass wunderbare Dialoge entstanden, die eine eigene, je besondere Sprache entwickelten und in exakten Definitionen und reflektierenden Ausführungen genauso wie im Ringen nach Worten, humorvollen Missverständnissen und Versprechern das breite Erfahrungswissen offen legen, aus dem die Kritiker ihre Rezensionen schreiben. Bereits mit dem ersten Satz entstand eine Beziehung zwischen den Dialogpartnern, die auch Auskunft darüber gab, wie die Kritiker als Person an ihre Tätigkeit herangehen. In diesen Interviews hat der Student das Wichtigste erfahren, was es hier zu lernen gibt: Wer ein gutes Urteil abgeben will, muss zuvor sich selbst kennen. Erst dann kann er zwischen persönlichen Vorlieben und künstlerischer Ausführung unterscheiden und Kritiken verfassen, die von der eigenen Subjektivität geprägt, aber vom Wissen um Qualität getragen sind.

Teil I

Die Analyse

Der erste Teil stellt die Analyse von sieben Kritiken zu *Molière. Eine Passion* in den Mittelpunkt. Zuvor werden die Grundlagen dafür geschaffen: Das erste Kapitel definiert den Begriff Theaterkritik. Kapitel zwei stellt den Kriterienkatalog vor, anhand dessen die Analysen durchgeführt werden. Kapitel drei widmet sich schließlich den vier Vorlagen, Molières Komödien *Der Menschenfeind*, *Don Juan*, *Tartuffe* und *Der Geizige*, gibt Informationen zum Stück *Molière. Eine Passion* sowie den Intentionen von Co-Autor und Regisseur Luk Percevals und zeigt auf, wie die Aufführung von der deutschsprachigen Kritik aufgenommen wurde.

I.1. Der Begriff Theaterkritik

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass dem Begriff „Kritik“ im deutschen Sprachgebrauch vor allem eine negative, abwertende Wortbedeutung innewohnt. Das zeigt ein Blick ins Synonymwörterbuch. „Kritik“ wird dort an erster Stelle mit Wörtern wie „Beanstandung“, „Bemänglung“, „Missbilligung“ umschrieben, erst später folgen Begriffe wie „Begutachtung“, „Beurteilung“, „(kritische) Würdigung“.⁷ Auch beim Wort „Kritiker“ fallen den Duden-Autoren zuerst Umschreibungen wie „Beckmesser“ und „Nörgler“ ein, bevor sie sich mit Begriffen wie „Begutachter“ oder „Bespreeher“ auf neutraleres Terrain begeben. Besonders deutlich werden die negativen Tendenzen bei den Wörtern „kritisieren“ und „kritisch“: Bei ersterem stehen neun positive 22 negativen Synonymen entgegen, bei zweiterem liegt das Verhältnis sogar bei 4:24.

Dem gegenüber erklärt das dtv-Lexikon das Wort „Kritik“ als „Tätigkeit und Ergebnis der Beurteilung eines Gegebenen nach bestimmten Maßstäben, auch ungünstiges Urteil, Tadel“⁸. Im weiteren Sinne bedeute es das „Unterscheidungsvermögen und die Grundeinstellung,

⁷ Vgl. Duden – Das Synonymwörterbuch, 2004, S. 564

⁸ Dtv-Lexikon 10, 1999, S. 162 (Abgekürzte Worte wurden ausgeschrieben)

Eindrücke und Meinungen einer distanzierten Prüfung zu unterziehen“⁹.

Grundvoraussetzungen einer objektiven Kritik seien demnach das Ersichtlichwerden der Voraussetzungen, von denen aus kritisiert wird, eine nachweisbare Begründung und das Einschließen von positiven wie negativen Aspekten. Kritik in öffentlichen Medien dient laut dem Lexikon der freien Meinungsbildung. Kunstkritik wird weiters als „beschreibende und kritisch analysierende Betrachtung von Werken und Tendenzen der zeitgenössischen Kunst und von Erscheinungen des Kunstlebens in Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk und Fernsehen“¹⁰ erklärt.

Die Theaterkritik im speziellen wird im Lexikon als die „Auseinandersetzung mit dem Theater im Feuilleton der Tageszeitungen und in kulturellen Zeitschriften“¹¹ vermerkt. Dazu gehören die inhaltliche „Würdigung“ des Stückes sowie Charakterisierung und Beurteilung der Aufführung und des Zusammenspiels von Ausstattung, Regie und Schauspiel. Gero von Wilpert sieht die Theaterkritik als das öffentliche Echo auf eine Aufführung.¹²

Edmund Schalkowski fasst Kommentar, Glosse und Kunstkritik als kritisch-analytische Texte zusammen. Allen drei ist gemeinsam, dass sie sich nicht für einen Sachverhalt als solchen interessieren, sondern ihn zum Anlass nehmen, um zu reflektieren, ihn in Beziehung zu setzen. Diese Texte bestehen aus einer kurzen Nachricht und einer ausführlichen Stellungnahme.¹³ Kommentar und Glosse verfahren mittels Erklärung und Bewertung, die Kritik hat nach Schalkowski mehr zu leisten: Sie muss versuchen, den Gegenstand aus seinem Innersten heraus zu verstehen und daher die Kriterien für die Bewertung aus ihm selbst ableiten.¹⁴

Kaum abgegrenzt zum Begriff „Kritik“ ist das Wort „Rezension“. Diese wird im dtv-Lexikon als „kritische Besprechung wissenschaftlicher und literarischer Veröffentlichungen, künstlerischer und publizistischer Darbietungen in Zeitungen, Zeitschriften und in bestimmten Programmen von Rundfunk und Fernsehen“¹⁵ definiert. Piero Rismondo, der von 1954 bis 1970 Kritiker bei der Tageszeitung *Die Presse* war und dort zu einem der ersten Theaterkritiker des Landes aufstieg, schlägt vor, den Begriff Rezension im Sinne einer

⁹ Dtv-Lexikon 10, 1999, S. 162

¹⁰ Dtv-Lexikon 10, 1999, S. 193 (Abgekürzte Worte wurden ausgeschrieben)

¹¹ Dtv-Lexikon 18, 1999, S. 168

¹² Vgl. Schulze in Nickel, 2007, S. 366

¹³ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 14

¹⁴ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 21f und Kapitel I.2.2.5.

¹⁵ Dtv-Lexikon 15, 1999, S. 157 (Abgekürzte Worte wurden ausgeschrieben)

wertenden Information zu gebrauchen, wie sie in den (Tages-)Zeitungen üblich ist. „Sie informiert rasch über das Stück, wertet die Aufführung.“¹⁶ Die Kritik soll anhand von ausführlichen Beweisverfahren und Begründungen ein Urteil fällen.

Gotthold Ephraim Lessing (1729 bis 1781), der mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* das Diskutieren über Kunst nachhaltig prägte, umschreibt das Wesen der Kritik mit einem Bild: Die Kritik sei wie eine Krücke, die dem Lahmen zwar helfe, sich von einem Ort zum anderen zu bewegen, ihn aber nicht zum Läufer machen könne.¹⁷ Damit bringt der Dichter und Kritiker die Problematik auf den Punkt: Ein Kritiker kann seine Eindrücke zwar umschreiben, aufgrund des transitorischen Momentes des Theaters werden diese allerdings immer subjektiv bleiben.¹⁸ Christopher Balme beschreibt in seiner „Einführung in die Theaterwissenschaft“ (2003) die Theaterkritik als hoch tendenziös, weil sie mehr wertend als analytisch-interpretatorisch konzipiert sei: Ihr liegt „(...) implizit Stück- und Theaterverständnis des Rezensenten zugrunde, was aber selten deutlich artikuliert wird“¹⁹. Stephan Porombka nennt in seinem Trainingsbuch „Kritiken schreiben“ (2006), wo er versucht, Schritt für Schritt Anleitungen zum Verfassen von Kritiken zu geben, Grundbedingungen der zeitgenössischen Kritik: nämlich ihre Ausrichtung für die Gegenwart als Erzeugnis der Gegenwart, geringe Textmenge, die Ambivalenz zwischen definitiver Formulierung und vorläufiger Positionierung sowie die Dualität zwischen dem gleichzeitigen Erzeugen von Orientierung und Orientierungslosigkeit.²⁰

Ob und welche Wirkung die Kritik haben kann, darüber gehen die Meinungen in der Literatur weit auseinander. Marietheres List, Intendantin der städtischen Bühnen in Regensburg, glaubt etwa, dass der Anteil jener, die eine Aufführung aufgrund einer Kritik besuchen oder sich davon abhalten lassen, gering sei.²¹ Achim Thorwald, Intendant am Hessischen Staatstheater in Wiesbaden, hingegen meint, dass Kritiker Karrieren machen oder vernichten können²², der Dramaturg Frank Wilmes spricht davon, dass Kritiker die Stimmung einer ganzen Stadtbevölkerung dem Theater gegenüber beeinflussen können²³ und Stephan Porombka sieht

¹⁶ Rismondo in Greinert, 1999, S. 130

¹⁷ Vgl. Lessing, 1981, S. 506

¹⁸ Vgl. dazu auch Kapitel I.2.2.7.

¹⁹ Balme, S. 87, 2003, vgl. dazu auch Kapitel I.2.2.5.

²⁰ Vgl. Porombka, 2006, S. 241

²¹ Vgl. List in Stuke, 1997, S. 24

²² Vgl. Thorwald in Stuke, 1997, S. 39

²³ Vgl. Wilmes in Stuke, 1997, S. 51

die Kritik als Teil jenes Wirkungszusammenhangs, den sie kritisiert.²⁴ Hier ist anzumerken, dass in diesem Punkt auch die Rahmenbedingungen, innerhalb derer Theater gezeigt wird, mitbetrachtet werden müssen: Auf große Bühnen, die mit Abo-Systemen arbeiten und sich daher einer gewissen Zuseherzahl relativ sicher sein können und zusätzlich vom Staat großzügig mit finanziellen Ressourcen ausgestattet werden, haben Kritiken weniger Auswirkungen als auf kleinere Theater und Bühnen in jenen Ländern, wo Theater vom Staat nicht subventioniert wird.

Nicht zu übersehen ist, dass die Kritik in einer Zeit des rasanten Wandels der Medien, die sich einer steten Boulevardisierung ausgesetzt sehen, in eine Krise geraten ist. „Kulturkritik verdrängt Kunstkritik“, befindet Werner Schulze-Reimpell, der von 1993 bis 2000 erster Vorsitzender des Verbandes deutscher Kritiker war.²⁵ Der häufig genannte Grund, dass ein öffentliches Bewusstsein für die Notwendigkeit einer kritischen Reflexion fehle, sei aber weniger Ursache als bereits Folge einer gesellschaftlichen Entwicklung. Er kritisiert, dass vielfach Werbung statt Kritik geboten werde und letztere langsam wieder als zersetzend, negativ und unseriös gelte.²⁶ Trotz aller Kritik an der Kritik hält Gunther Nickel, Professor für neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Mainz, an ihrer Bedeutung fest: Es „(...) muss auch betont werden, dass Kritik als Ferment für ein kulturelles Leben unverzichtbar bleibt, will sie sich vom Ideal einer rasonierenden Öffentlichkeit nicht restlos verabschieden“.²⁷

²⁴ Vgl. Porombka, Splittgerber, 2005, S. 229

²⁵ Schulze-Reimpell, 2005, S. 127

²⁶ Vgl. Schulze-Reimpell, 2000, S. 17

²⁷ Nickel, 2007, S. 8

I.2. Der Kriterienkatalog

Der Kriterienkatalog soll als Forschungsinstrument die Analyse von Theaterkritiken ermöglichen. Er besteht aus zwei Einheiten: Die Kurzanalyse dient anhand von zähl- und objektivierbaren Daten einer ersten Orientierung. In der Textanalyse werden neun Kriterien inklusive Fragen zur inhaltlichen Untersuchung der Kritiken entwickelt.

I.2.1. Kurzanalyse

Anhand verschiedener Fakten wird versucht, einen ersten Überblick über die Kritik zu geben. Dadurch werden formale Unterschiede, die sich aber wesentlich auf die inhaltliche Struktur auswirken, sichtbar. So hat etwa die zur Verfügung stehende Wortanzahl Auswirkungen auf die Ausführlichkeit der Argumentation. Zu beachten ist, dass meist nicht unterschieden werden kann, wie viel Einfluss die Kritiker selbst auf die Gestaltung ihrer Artikel nehmen konnten. In der Kurzanalyse werden folgende Aspekte berücksichtigt:

- Textlänge: Anzahl der Wörter
- Satzlänge: Anzahl der Wörter pro Satz
- Anteil der Fremdwörter und Fachausdrücke im Verhältnis zur Textlänge
- Komplexität des Satzbaus
- Aspekte der ersten Aufmerksamkeit: Hier ist erstens zu hinterfragen, ob und in welcher Größe Bilder verwendet werden – nicht aber, welche Bilder zum Einsatz kommen, weil diese in den meisten Fällen vom Produktionsteam selbst zur Verfügung gestellt werden. Zweitens werden Verhältnis, Informationswert und Wertungskraft von Schlagzeile, Bildunterschrift, Vorspann/Überzeile/Unterzeile, Zwischentitel und eventuell optisch hervorgehobenen Zitaten analysiert.

I.2.2. Die Textanalyse

I.2.2.1. Kriterium 1: Wie ist die Kritik aufgebaut?

Nach Bernhard Reitz, Professor für englische Philologie an der Universität Mainz, bietet die gegenwärtige Aufführungskritik gemessen am Grundschema international ein weitgehend einheitliches Bild.²⁸ Bei Uraufführungen wird vom Kritiker das Anführen der Handlung in

²⁸ Vgl. Reitz in Nickel, 2007, S. 117f

Grundzügen und der thematisierten Konflikte erwartet, bei Neuinszenierungen statt dessen das Thematisieren der Relevanz des Stückes für das Theater der Gegenwart. In der Auseinandersetzung mit der Inszenierung werden Regiekonzept, Eingriffe in die Textsubstanz und visuelle Umsetzung im Bühnenbild diskutiert. Dritter Schwerpunkt ist nach Reitz die „Würdigung“ der Leistungen der Darsteller.

Die Literatur erwähnt in diesem Zusammenhang meist ein Arsenal von Elementen, deren Einsatz und Aneinanderreihung variiert wird. Irene Böhme, Theaterkritikerin und Dramaturgin, nennt etwa „Autor, Fabel, Regiekonzeption, Aufführung, Schauspieler, Bühnenbild, Kostüme“²⁹ als landläufige Methode. Dieses Grundschema krempelt sie je nach Anforderung um, begonnen werde „mit dem, was mir am meisten gefallen oder was mich am meisten geärgert hat“³⁰. Hier ist ein sehr subjektiver Zugang bemerkbar.³¹ Auch Matthias Matusseks Schema ist nach eigener Aussage nur handhabbar, wenn es immer wieder gebrochen wird: „Die Handlung des Stückes (knapp), den bühnen-ästhetischen Rahmen (ausführlicher), die Schauspieler in ihren Rollen (noch ausführlicher), die Intentionen des Regisseurs (sehr ausführlich oder ganz knapp)“³², beschreibt der Komponist und Berater an der Komischen Oper Berlin.

Edmund Schalkowski schlägt als Grundschema Beschreibung – Beurteilung – Informationen über Autor und Werk vor, weil es der natürlichen Wahrnehmung des Anschauens, geistig Durchdringens und in den Kontext Stellens folgt.³³ Dieses Modell ermögliche dem Leser eine gute Orientierung im Text, lasse aber dem Kritiker keinen Spielraum für die individuelle Gestaltung der Kritik. Daher kann es in ein flexibles Schema aufgelöst werden, indem die einzelnen Bausteine in ihre Einzelteile zerlegt (etwa die Beurteilung in Urteil und Argumentationsschritte) und neu montiert werden.³⁴ Dabei sollten die journalistischen Dramaturgie-Regeln angewendet werden, etwa der Wechsel zwischen Detail und Ganzem, Pendeln zwischen sinnlicher Anschauung und rationaler Argumentation sowie das Erzeugen von Spannung mittels Fallhöhe und Aufmerksamkeit durch Kontrast. Zu beachten sind weiters eine klare Prioritätensetzung (Beschreibung und Urteil haben Vorrang vor den Informationen zu Autor und Werk) und eine strikte Trennung von Urteil und Beschreibung.

²⁹ Böhme in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 19

³⁰ Böhme in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 19

³¹ Vgl. dazu auch Kapitel I.2.2.4.

³² Matussek in Stuke, 1997, S. 145

³³ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 109

³⁴ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 109f

Die Einstiege in die Kritik lassen sich nach Porombka in zwei Kategorien unterteilen. Der kontextualisierende Einstieg sei einem filmischen Verfahren ähnlich: „Man zoomt sich aus der Totalen immer näher an ein Detail heran (...). Erst sieht man die Landschaft (...), dann bewegt man sich auf einen bestimmten Punkt zu, an dem die Szene beginnt.“³⁵ Ein derartiger Einstieg beginnt etwa mit einem allgemeinen Reizwort, das das Thema umreißt, um sich dann zum kritisierten Stück hinzuarbeiten. Er führt also vom Allgemeinen zum Besonderen. Der symptomatisierende Einstieg beginnt mit einem symptomatischen, also typischen Element, einem Ausschnitt, einer Szene oder einem Bild und geht dann auf allgemeine Zusammenhänge über. Dieses Symptom kann sowohl aus dem Stück selbst stammen und für die ganze Aufführung sprechen oder vom Thema bzw. dem Kontext herrühren, den es behandelt.

Edmund Schalkowski erkennt vier Typen von Einstiegen³⁶: Der Einstieg mit einer Szene, einem Detail oder einem Zitat führt ganz nah an das Werk heran, der Einstieg mit dem Urteil „schüttelt den Leser mit einer pointierten Stellungnahme durch“³⁷, der Einstieg mit einem Detail aus Werk oder Leben bringt das Stück über das biografische oder werkgeschichtliche Interesse nahe und der Einstieg mit einer Sentenz schlägt eine Brücke zwischen allgemeinen Tendenzen und dem Kunstwerk.

Kriterium Aufbau – Fragen für die Analyse

- Wie ist die Kritik aufgebaut – nach einem starren Schema oder durch locker und logisch miteinander verbundene Elemente?
- Gibt es Elemente, die fehlen? Werden einzelne Elemente über- oder unterbewertet?
- Werden die journalistischen Dramaturgie-Regeln nach Schalkowski beachtet?
- Wie steigt der Kritiker ein? Ist der Einstieg Beginn eines roten Fadens? Reizt er zum Weiterlesen? Sind Typen nach Porombka oder Schalkowski zu erkennen?

I.2.2.2. Kriterium 2: Was ist das Ziel der Kritik?

Die Aufgaben einer Kritik lassen sich unter drei Gesichtspunkten sehen: Als Dienstleistung für den Leser, der Berichterstattung und Beurteilung erwartet, als Rückmeldung für das Produktionsteam und als allgemeine Einordnung des Stückes und der Inszenierung in den kulturellen oder gesellschaftlichen Kontext.

³⁵ Vgl. Porombka, 2006, S. 184

³⁶ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 112ff

³⁷ Schalkowski, 2005, S. 113

Benjamin Henrichs, ab 1973 langjähriger Kritiker für die Wochenzeitung *Die Zeit*, sieht den Kritiker als Boten für das Publikum, der zu den Premieren reist und dann davon erzählt. „Menschen, die an diesem Abend nicht im Theater waren, sind durch meine Kritik dann trotzdem irgendwie dabei.“³⁸ Die Kritik soll nach dem Rezensenten Konrad Schmidt zwischen Bühne und Parkett vermitteln³⁹ und sich gemäß Intendantin Marietheres List als Aufforderung an den Leser verstehen, sein eigenes Urteil zu bilden⁴⁰. Publizist Dieter Kranz sieht den Kritiker als Anwalt des Publikums⁴¹, laut Kritiker-Legende Hellmuth Karasek leistet der Rezensent Kundendienst⁴². Nach Peter Meier, ab 1963 Kritiker beim Zürcher *Tages-Anzeiger*, soll die Tageskritik auf die primären Fragen des Publikums, etwa, ob die Aufführung empfehlenswert oder langweilig ist, direkt antworten, damit der Leser aus der Kritik praktischen Nutzen ziehen kann.⁴³

Vertreter des Theaters fordern hingegen vehement, die Produktionsbedingungen zu berücksichtigen. Für Dramaturgin Ilka Seifert kann eine aufmerksame Kritik beim Bewusstmachen jener dramaturgischen Kleinigkeiten helfen, für die der Blick des Produktionsteams verstellt ist. Dadurch ist die Kritik in der Lage, den Beteiligten konkrete Schwächen aufzeigen.⁴⁴ Für den Komponisten Siegfried Matthus ist der Kritiker im besten Fall objektiver Ratgeber⁴⁵, Intendant Frank Wilmes fordert vom Kritiker Mithilfe bei der Förderung von Entwicklungsmöglichkeiten des Theaters⁴⁶. Bereits Ludwig Tieck (1773 bis 1853) war überzeugt, dass Kritik notwendig sei, „(...) um die Schritte des Theaters zu begleiten oder zu bewachen“⁴⁷. Aufgabe der Kritik ist es somit auch, an der Verbesserung der Praxis mitzuwirken.

Vor allem die Wissenschaft erwartet von der Theaterkritik noch einen Schritt mehr. Stephan Porombka sieht den Kritiker als „(...) Navigator, der sich wegeskundig und zielsicher durch die hyperkomplexen Netzwerke der Kultur bewegt (...)“⁴⁸, für Siegfried Melchinger ist die Aufgabe der Kritik die Rangbestimmung der Kunst. „Genauer: die Bestimmung, ob ein

³⁸ Henrichs in Maurer, 1992, S. 55

³⁹ Vgl. Schmidt in Stuke, S. 129

⁴⁰ Vgl. List in Stuke, 1997, S. 22

⁴¹ Vgl. Kranz in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 99

⁴² Vgl. Karasek in Hamm, 1968, S. 49

⁴³ Vgl. Meier, 1987, S. 132

⁴⁴ Vgl. Seifert in Stuke, 1997, S. 35

⁴⁵ Vgl. Matthus in Stuke, 1997, S. 58

⁴⁶ Vgl. Wilmes in Stuke, 1997, S. 52

⁴⁷ Vgl. Strobel in Nickel, 2007, S. 98

⁴⁸ Porombka, 2006, S. 166

Produkt in Tönen, Farben oder Worten den Rang der Kunst erreicht oder nicht“⁴⁹, beschreibt der Kritiker, der ab 1963 *Theater heute* herausgab und gleichzeitig Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart war. Für Piero Rismondo besteht die Rolle der Kritik darin, ein Maß zu setzen und dieses zur Diskussion zu stellen.⁵⁰

Kriterium Ziel der Kritik – Fragen für die Analyse

- Welches Ziel verfolgt der Kritiker mit seinem Text?
- Wie sieht er die Aufgabe seiner Kritik: vorwiegend Dienstleistung, Rückmeldung oder Einordnung?
- Wie definiert er sich selbst – als Bote für das Publikum, als Begleiter des Theaters oder als Navigator?

I.2.2.3. Kriterium 3: Wie wird die Kritik sprachlich formuliert?

Aufgabe des Kritikers ist es, ästhetische Erfahrungen in Sprache umzusetzen⁵¹, was ihn nach Erika Fischer-Lichte, die als Theaterwissenschaftlerin vor allem mit ihrem dreibändigen Werk zur Semiotik des Theaters bekannt wurde, vor beträchtliche Schwierigkeiten stellt⁵². Er muss für die Kunstsprache des Theaters, die aus visuellen und auditiven Eindrücken besteht, eine adäquate Sprache finden.⁵³ Plattitüden und Leerformeln sind zu vermeiden.⁵⁴ C. Bernd Sucher, Kritiker der Süddeutschen Zeitung und Leiter des Aufbaustudiengangs für Theater-, Film- und Fernsehkritik an der Bayerischen Theaterakademie, ist der Meinung, dass sich die Sprache dem Stück selbst anpassen und daher offen für Experimente sein sollte. Er nennt als Beispiel eine Inszenierung, in der häufig Kraftausdrücke wie „Scheiße“ oder „Sack“ zu hören waren. „In meiner Kritik kam dann eben neunzig Mal das Wort „Scheiße“ und vierzigmal (sic!) das Wort „Sack“ vor“⁵⁵, beschreibt er, ohne allerdings eine Belegstelle zu nennen. Dirk Pilz, Kritiker von *Theater der Zeit*, führt diesen Gedanken weiter: „Die unterschiedliche Form von Theater, die ich da sehe, sollte sich auch in unterschiedlichen Formen des Schreibens ausdrücken. (...) Ich meine eine andere Syntax, eine andere Metaphorik, eine andere (...) Dynamik.“⁵⁶

⁴⁹ Melchinger, 1959, S. 17

⁵⁰ Vgl. Rismondo in Greinert, 1999, S. 131

⁵¹ Vgl. Pilz in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 80

⁵² Vgl. auch Kapitel I.2.2.7.

⁵³ Vgl. Rennings in Stuke, 1997, S. 95

⁵⁴ Vgl. Porombka, 2006, S. 16, Pilz in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 102

⁵⁵ Sucher in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 37

⁵⁶ Pilz in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 98

Für C. Bernd Sucher darf die Kritik nicht in Blöcke zerfallen. Die größte Kunst sei es, einen roten Faden zu haben, ohne dass es der Leser sofort bemerkt.⁵⁷ Auch für Eva Behrendt, Redakteurin von *Theater heute*, ist jene Phase entscheidend, in der geklärt wird, welche Aspekte behandelt, wie sie verknotet und welche zusätzlichen Details von außen für einen guten Knoten gebraucht werden.⁵⁸

Für Stephan Porombka ist jede Kritik ein „kleines Erzählstück“.⁵⁹ Die Offensichtlichkeit des Erzähltseins ist für ihn Grundbedingungen der Kritik, weil sie ihren Gegenstand nicht umfassend darstellen kann und Objektivität nicht möglich ist. Dadurch gibt sie zu erkennen, dass mit der Kritik ein Vorschlag gemacht wird, der zwar einen Anspruch auf Wahrheit stellt, trotzdem aber relativ ist, weil er im kulturellen Diskussionsprozess ein Beitrag unter vielen ist.⁶⁰

Erzählen heißt für ihn, die einzelnen Techniken, etwa Beobachtung, Kontextualisierung oder Wertung als Wegmarken eines einzigen, exemplarischen Lektüreweges zusammenzufügen.

„Erzählen heißt damit also auch, den Wegverlauf zu entwerfen, die Einzelteile zu platzieren, Zusammenhänge herzustellen, Übergänge zu bauen (oder Sprünge und Brüche einzuplanen), Höhepunkte zu bestimmen – und nicht zuletzt die Geschwindigkeiten zu definieren, mit denen man durch die einzelnen Abschnitte kommt und auf das Ende zuläuft.“⁶¹

Auch die Tonlage kann wechseln, etwa von referierend bis wütend. Gut erzählte Kritiken werden nach Porombka als ästhetische Einheit wahrgenommen. Sie haben den Anspruch etwas am Gegenstand als kulturellem Artefakt sichtbar zu machen und signalisieren, dass theoretisch auch ganz anders erzählt werden könnte.

Kriterium Sprache – Fragen für die Analyse

- Mit welchen sprachlichen Mitteln arbeitet der Kritiker?
- Werden die ästhetischen Erfahrungen adäquat in Sprache umgesetzt?
- Gibt es einen roten Faden? Werden die einzelnen Blöcke miteinander verknotet?
- Gibt es Wechsel in Tempo und Tonlage?
- Gibt es Anzeichen für eine Selbstrelativierung?

⁵⁷ Vgl. Sucher in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 35

⁵⁸ Vgl. Behrendt in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 119

⁵⁹ Vgl. Porombka, 2006, S. 18

⁶⁰ Vgl. Porombka, 2006, S. 184

⁶¹ Porombka, 2006, S. 193

I.2.2.4. Kriterium 4: Wie wird beschrieben?

Die Beschreibung in der Kritik wird in der Literatur vielfach als Annäherung an Objektivität betrachtet. Sie soll den Leser am Geschehen teilhaben lassen, ihm eine Vorstellung von der Aufführung geben und ein Urteil ermöglichen.⁶² Edmund Schalkowski versteht unter Beschreibung das Bezeichnen des Kunstwerkes von der Seite der objektivierbaren Daten und Fakten.⁶³ Für viele Autoren ist die Beschreibung die erste Aufgabe des Kritikers. „(...) und auch wenn die Welt, die er dort sieht, ihm nicht gefällt, zuerst sollte er versuchen, sie zu verstehen und zu beschreiben, damit der Leser sich sein eigenes Urteil machen kann“, schreibt Georg Diez, Kritiker für die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* und den *Spiegel*.⁶⁴ Dieser Punkt ist auch für den erfahrenen Kritiker oft nicht einfach zu lösen: „(...) der Grat ist schmal, der zwischen der leeren Beschreibung liegt und der subjektiv gekaperten Kapselwahrnehmung.“⁶⁵

Diese Frage nach der Subjektivität von Kritiken und deren Grenzen wird in der Literatur häufig diskutiert. Die meisten Autoren tendieren dazu, diese Subjektivität offen einzugestehen, etwa Eva Behrendt:

„Als Zuschauer guckt man von außen auf das Resultat. Und man entscheidet durchaus subjektiv, was man damit anfangen kann. Darüber schreibe ich: meine subjektive Wahrnehmung möglichst präzise beschreibend, mit einer gewissen Seherfahrung, mit einem gewissen rhetorischen Aufwand.“⁶⁶

Robin Detje, Kritiker (*Theater heute*), Übersetzer von Theaterstücken und Regisseur, spricht in diesem Zusammenhang vom subjektiven Zeugnis-Ablegen dessen, was mit ihm während einer Aufführung passiert.⁶⁷ Und Peter Meier ist der Meinung, dass es keine objektive Kritik gibt, weil es immer ein Subjekt ist, das dem Kunstwerk begegnet. Dieses wirke auf jeden Betrachter anders. Willkür in der Kritik werde durch objektivierende Faktoren wie Seherfahrungen und Kenntnisse von historischen und aktuellen Zusammenhängen verhindert.⁶⁸

⁶² Vgl. dazu zum Beispiel Kranz in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 99

⁶³ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 105

⁶⁴ Diez in Schalkowski, 2005, S. 305

⁶⁵ Diez in Schalkowski, 2005, S. 305

⁶⁶ Behrendt in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 113

⁶⁷ Detje in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 139

⁶⁸ Vgl. Meier, 1987, S. 131

Verkürzung und Pointierung sind nach Stephan Porombka unmittelbar an die Person des Kritikers gebunden. Wenn er sich durch die Signatur oder das Wort „ich“ in der Kritik sichtbar macht, zeigt er auf, dass es sich dabei nur um eine mögliche, nicht die letztgültige Interpretation handle: „Hier wird aus der Perspektive dieses einen Autors ein Vorschlag gemacht, wie der jeweilige Gegenstand zu verstehen sei.“⁶⁹ Somit wird klar, dass jede Beschreibung allein schon durch die Auswahl subjektiv ist. Diese Subjektivität muss der Kritiker in seinem Text ausweisen.

Zweck der Beschreibung ist es, nachvollziehbare Grundlage für das Urteil des Kritikers zu sein. Sie stemme sich gegen das Transitorische des Theaters, schreibt Henning Rischbieter, der 1960 *Theater heute* gründete und ab 1977 Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin war:

„(...) sie sucht dessen meist eklektisches Gemisch aus verschiedenen Kunst-Sphären, aus Literatur, Schauspielkunst, bildender Kunst, Musik – sie sucht all diesem Vielerlei, Mancherlei durch Auswahl von kennzeichnenden Details, durch Fixierung von Momenten, durch Formulierung von hindurchgehenden ästhetischen Tendenzen, durch Summierung in eine Charakterisierung des Ganzen als Ganzes zu begegnen.“⁷⁰

Aus dieser Beschreibung entstehe Analyse, die durch Sondern, Abwägen der gesonderten Teile und Prüfen des Konnex zum Urteil werde. Nach Stephan Porombka soll die Beschreibung einen Text zum Leuchten bringen. Die Tätigkeit des Kritikers bestehe darin, den Gegenstand so genau zu beschreiben, dass an ihm durch das Arrangement der Beschreibung etwas erkennbar werde, was er selbst nicht auf den ersten Blick zeige.⁷¹

Kriterium Beschreibung – Fragen für die Analyse

- Gibt es im Text beschreibende Passagen?
- Wie präzise beschreibt der Autor?
- Gibt es Hinweise auf die Subjektivität der Beschreibung?
- Welche Funktion hat die Beschreibung im Text? Führt sie zum Urteil?
- Kann die Beschreibung für den Leser nach Georg Diez zur Grundlage eines eigenen Urteils werden?

⁶⁹ Porombka, 2006, S. 156

⁷⁰ Rischbieter in Hamm, 1968, S. 58, Hervorhebung durch Rischbieter

⁷¹ Vgl. Porombka, 2006, S. 67

I.2.2.5. Kriterium 5: Wie kommt der Kritiker zu seinem Urteil?

Das ist die Königsfrage jeder Kritik: Nach welchen Maßstäben entscheidet der Kritiker, ob die Aufführung gelungen ist? Einen ersten Hinweis dazu gibt – im Einklang mit vielen seiner Kollegen – Siegfried Melchinger: „Kein Urteil ohne Begründung!“⁷² Für Piero Rismondo ist die Beweisführung weit wichtiger als das Urteil selbst⁷³ und Stephan Porombka sieht genau im Argumentationsgang den eigentlichen Beurteilungsvorgang. „Der Kritiker muss sich die Glaubwürdigkeit und Wirksamkeit seiner Wertung *vorher* erarbeiten.“⁷⁴ Er ist sogar der Meinung, dass eine Kritik durchaus auch ohne explizite Wertung auskommen kann. Diese sei eher ein rhetorischer Kniff, der in der Pointierung des Argumentations- und Erzählweges bestehe. „Steht die Wertung am Schluss, führt sie noch einmal zusammen und bringt auf den Punkt, was den gesamten Text über impliziert worden ist.“⁷⁵ Er sieht die explizite Wertung als „Pointierung der Pointierung“, als „Verkürzung der Verkürzung“.⁷⁶

Diese übereinstimmend starke Betonung der Bedeutung einer nachvollziehbaren, logischen Beweisführung hat ihren Grund in der Beschaffenheit der Kriterien für die Urteilsfindung. Sie sind subjektiv und liegen weitgehend im Ermessen des Kritikers. „Das Maß, nach dem er (der Kritiker, Anm. H. S.) misst, kann er nur aus sich selbst schöpfen“⁷⁷, beschreibt etwa Piero Rismondo. Aus dem Leben, Lieben, Leiden und der Theatererfahrung des Kritikers bilde sich instinktiv die Reaktion heraus, die das Maß setze. Dieses Maß entstehe aus der Konfrontation des Kritikers mit einem Produkt, das ebenfalls aus Lebenserfahrung und Lebenserleiden entstanden sei. Edmund Schalkowski kritisiert allerdings diese Subjektivität der Kritiker. „Zwar stellen sie Zusammenhänge her und legen Kriterien an, aber es sind „ihre“ Zusammenhänge, weil sie ihnen richtig erscheinen, und „ihre“ Kriterien, weil sie ihnen richtig vorkommen.“⁷⁸ Das Kunstwerk verlange aber eine der Beliebigkeit entzogene Lesart, weil es von sich aus etwas sei und fordere. Es müsse sich daher aus sich selbst erklären, die erschließenden Kriterien selbst bereitstellen. Schalkowski plädiert für eine „eindringende, verbindende Analyse“: „Zum einen die innere Logik und innere Wertigkeit des Kunstwerkes nachzeichnen, zum anderen die erklärenden und bewertenden Kriterien aus dem Kunstwerk

⁷² Melchinger, 1959, S. 77

⁷³ Vgl. Rismondo in Greinert, 1999, S. 131

⁷⁴ Porombka, 2006, S. 164 (Hervorhebung durch Porombka)

⁷⁵ Porombka, 2006, S. 165

⁷⁶ Porombka, 2006, S. 165

⁷⁷ Rismondo in Greinert, 1999, S. 131

⁷⁸ Schalkowski, 2005, S. 21

selbst nehmen.“⁷⁹ Dirk Pilz spricht in diesem Zusammenhang von der „Generierungsformel“: Aufgabe des Kritiker ist es, die Formel zu finden, nach der ein Kunstwerk funktioniert.⁸⁰ Die Kriterien müssen aus jenem Anspruch abgeleitet werden, den die Inszenierung selbst stellt.

Da der Rezensent in einer Kritik niemals den gesamten Verstehensakt wiedergeben kann, muss sich das Urteil nach Schalkowski auf einen einzigen starken Argumentationsstrang, der natürlich einseitig, stilisiert und konstruiert sei, stützen: „Die Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf gradlinigem Weg ins Innere des Kunstwerkes.“⁸¹ Diesen Gedanken führt Porombka weiter. Jede Kritik sei ein Vorschlag aus der Perspektive eines Autors, wie der jeweilige Gegenstand zu verstehen sei. Durch ihre Signatur haben die Kritiker zu signalisieren, „dass sie nur *vorläufige* Lektüre zur Diskussion stellen und lediglich einen Text als Teil eines großen, dynamischen Hypertextes vorstellen, den die literarische Öffentlichkeit fortschreibt“⁸².

So subjektiv die Kriterien, so unkonkret sind sie – auch im Wandel der Zeiten: Theodor Fontane (1819 bis 1898), Schriftsteller und ab 1870 Theaterkritiker, vertraute blind auf die Richtigkeit seines Empfindens⁸³. Das Ziel von Alfred Polgar (1873 bis 1955), Kritiker, Kabarett-Autor und Übersetzer von Theaterstücken, war es, jene Schwingungen aufzuzeichnen, in die Herz und Hirn durch die lebendigen Gedanken- und Empfindungsströme des Kunstwerkes versetzt würden.⁸⁴ Wolfgang Gersch (Theater- und Filmkritiker in der DDR von 1960 bis Ende der 1980er-Jahre, später Regierungsberater) nennt als Kriterien die Überzeugungen des Kritikers, die er mit Wissen, Erfahrung und der „Entzündbarkeit“ des Kritikers, seiner Sensibilität und Subjektivität, umreißt.⁸⁵ Für C. Bernd Sucher muss das Urteil auf „Beobachtung, Analyse und Wissen“ beruhen.⁸⁶

Benjamin Henrichs schließlich spricht von einer Mischung aus Wissen und Gefühl: „Nur Emotionen sind öde, nur intellektuelles Gefasel geht den Lesern auch auf den Geist.“⁸⁷ Bereits Gotthold Ephraim Lessing forderte vom Kritiker, sich im Tadel nicht bloß auf sein Empfinden zu berufen, sondern es auch zu begründen: „Was sind die Gründe des Kunstrichters?“

⁷⁹ Schalkowski, 2005, S. 22

⁸⁰ Vgl. Pilz in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 86

⁸¹ Schalkowski, 2005, S. 107

⁸² Porombka, 2006, S. 158 (Hervorhebung durch Porombka)

⁸³ Vgl. Stüssel in Nickel, 2007, S. 172

⁸⁴ Vgl. Nickel in Nickel, 2007, S. 194f

⁸⁵ Vgl. Gersch in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 63

⁸⁶ Vgl. Sucher in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 39

⁸⁷ Henrichs in Maurer, 1992, S. 54

Schlüsse, die er aus seinen Empfindungen, unter sich selbst und mit fremden Empfindungen verglichen, gezogen und auf die Grundbegriffe des Vollkommenen und Schönen zurückgeführt hat.“⁸⁸ Die Regeln dürfen, so Lessing, sich nicht nach dem Geschmack des Kritikers richten, sondern der Geschmack muss nach den Regeln der Natur der Sache gebildet werden.⁸⁹ Daher müssen die Kriterien immer wieder den kritisierten Stücken angepasst werden. Diese Flexibilität schließt aber keineswegs Lessings Absicht aus, in jedem kritischen Text zugleich allgemeine Maximen aufzustellen, die die Literatur im Allgemeinen verbessern sollen. Denn nach Bernhard Spies, Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Mainz, hat Lessings Methode zwei Implikationen: Der Kritiker hat erstens im Auftrag der Allgemeinheit zu agieren, weil die Entwicklung von Trauerspiel und Komödie eine gemeinschaftliche Aufgabe sei. Zweitens zielt jede Kritik auf eine Verallgemeinerung; da aber die Stücke selbst nicht autoritativen Regeln unterworfen werden sollen, darf dies auch bei den Kriterien nicht geschehen.⁹⁰

Im Bereich des Urteils gibt es drei Formen. Beim Verriss unterscheidet Stephan Porombka drei Spielarten, indem er ihn mit einem Boxkampf vergleicht: In Variante eins muss der erste Niederschlag, von dem sich der Gegner nicht mehr erholen wird, sehr genau sitzen, um den Gegenspieler dann nach Belieben bearbeiten zu können. In Taktik zwei legt sich der Kritiker den Gegner zurecht: Zahlreiche unscheinbare Treffer entfalten am Ende ungeheure Wirkung. Die dritte Möglichkeit lässt den Gegner zuerst stark werden, um dann – quasi mit einem k.o.-Schlag – dessen Stärke als wirkungslos zu zeigen. Diese Variante ist riskant, aber äußerst effektiv.⁹¹ Auch das Lob teilt Porombka in mehrere Formen ein: Das Fachgutachter-Lob zielt auf Unpersönlichkeit und größt mögliche Objektivität ab. Im Gegensatz dazu legt das Lob im Affekt den Schwerpunkt auf die persönliche Wirkung der Aufführung auf den Rezensenten. Diese Lob-Gattung ist nach Porombka allerdings schwierig durchzuhalten, wichtig sei zu zeigen, woran sich die Leidenschaft entzündet. Beim Lob als Heiligsprechung stellt sich der Kritiker unter das Kunstwerk. Hier muss ein Überblick über die Leistung gegeben werden. Das kulinarische Lob kann nur von einem Kenner, der über Zutaten, Regeln und Zusammenspiel Bescheid weiß, gegeben werden.⁹² Peter Meier empfiehlt, beim Lob das Gefühl der Begeisterung spontan und möglichst nachvollziehbar zu Papier zu bringen – ohne

⁸⁸ Lessing, 1999, S. 10

⁸⁹ Lessing, 1981, S. 102

⁹⁰ Vgl. Spies in Nickel, 2007, S. 86f

⁹¹ Vgl. Porombka, 2006, S. 201ff

⁹² Vgl. Porombka, 2006, S. 203ff

falsche Angst, die Grenze zum PR-Artikel zu überschreiten.⁹³ Zu den gemischten Formen zählt Porombka schließlich die Verteidigungsrede, das Streitgespräch, das Pro- und Contragespräch und die verdeckte Kritik.⁹⁴

Kriterium „Urteilsfindung“ – Fragen für die Analyse

- An welchen Stellen im Text finden sich explizit und implizit wertende Passagen?
- Wie werden diese Wertungen vor- oder nachbereitet? Gibt es eine nachvollziehbare Beweisführung? Ist die Kritik ein Verriss, ein Lob oder eine gemischte Form? Gibt es ein Konzept, nach dem die Beurteilung aufgebaut ist?
- Kann aus dem Text auf die Beurteilungskriterien geschlossen werden?
- Beruht das Urteil nach Sucher auf „Beobachtung, Analyse und Wissen“?
- Gründet sich das Urteil nach Henrichs und Lessing auf Emotion und Wissen?
- Legt das Urteil nach Schalkowski „eine Sonde auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes“?

I.2.2.6. Kriterium 6: Wird ein größerer Zusammenhang erschlossen?

Edmund Schalkowski weist darauf hin, dass ein Kunstwerk immer in einem Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und Konkretion entsteht.⁹⁵ Ein Künstler habe theoretisch zwei Wege, sein Werk zu erstellen: Im Abstrahieren wird das Charakteristische der Realität verdichtet und der Gegenstand ohne störende Beimischung dargestellt, nämlich in seiner Essenz. „Kunst zeigt auf diese Weise den Kern dessen, was ist.“⁹⁶ In der Konkretion setzt der Künstler beim Geistig-Ideellen an und beseitigt ihren allgemeinen Charakter. „Indem er die Idee mit ihrem Gegenteil konfrontiert, ihr damit Grenzen und Differenzierungen gibt, sättigt (er, Anm. H. S.) sie mit der Empirie der Zeit und der Gesellschaft.“⁹⁷

Neben den Fragen nach dem Form-Inhalt-Zusammenspiel und der Reflexion ist die Abgrenzung von Zeitspiegelung zur Zeitessenz für Schalkowski ein wesentliches Merkmal für die Differenzierung zwischen Kunst, Handwerk und Kitsch.⁹⁸ Wird in einem Werk die Zeit perfekt gespiegelt, entsteht solide Unterhaltung. Wenn die Zeitspiegelung bewusst durchbrochen wird, um die Zeit und ihre Geschöpfe in ihrer Essenz zu erfassen, dann entsteht – unter der Bedingung, dass auch die Form dieser Absicht entspricht – ein Kunstwerk. Kitsch

⁹³ Vgl. Meier, 1987, S. 136

⁹⁴ Vgl. Porombka, S. 207ff

⁹⁵ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 58

⁹⁶ Schalkowski, 2005, S. 58

⁹⁷ Schalkowski, 2005, S. 58f

⁹⁸ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 85

ist das Ergebnis, wenn die Zeitspiegelung nur deshalb durchbrochen wird, um Zeitklischees zu erzeugen. Zeitklischees sind für Schalkowski „eindimensionale, leicht fassliche Typen ohne Leben und Glaubwürdigkeit“⁹⁹.

Damit wird deutlich, dass Kunst immer eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart bedeutet. Die Qualität dieser Reflexion muss somit auch in der Kritik überprüft werden.

Kontextualisierung bedeutet aber mehr als die Eingliederung eines Stückes in den Lebens- und Werkzusammenhang des Autors. Stephan Porombka unterscheidet dabei zwischen Kontextualisierung und Symptomatisierung:

„Zielt das Kontextualisieren in erster Linie darauf, den Gegenstand mit Komplexität anzureichern, so erscheint das Symptomatisieren als gegensätzliches Verfahren. Komplexität wird symptomatisierend derart reduziert, dass sie als handhabbare Formel vorgestellt wird. Führt das Kontextualisieren also (...) in unendliche Weiten, so führt das Symptomatisieren auf den Punkt zurück.“¹⁰⁰

Beim Kontextualisieren wird das Stück im Zusammenhang größerer Strukturen betrachtet. Der innertextuelle Kontext einer Inszenierung sind dabei die Details wie Bühnenbild, Beleuchtung, Spielweise und die Inszenierung als Ganzes. Den intertextuellen Kontext bilden alle anderen Inszenierungen (etwa des Regisseurs), aber auch Filme, Bilder und Texte, die mit der Inszenierung in Bezug gesetzt werden können. Der extratextuelle Kontext umfasst alle semantischen Bezugsfelder, vom kulturellen über den produktionsästhetischen bis zum rezeptionsästhetischen Kontext.¹⁰¹

Aus der Kontextualisierung heraus wird dann pointiert, d. h. symptomatisiert. Der Blick wird vom Besonderen auf das Allgemeine gelenkt. Das Symptom ist dabei für den Kritiker ein Signal, an dem komplexe Vorgänge auf einen Blick fassbar werden – so wie der Arzt das Symptom als Zeichen sieht, durch das er Rückschlüsse auf eine Krankheit ziehen kann. Somit lassen sich durch das Symptomatisieren Mehrschichtigkeiten bestimmen. Nach Porombka nimmt der Kritiker Artefakte als verdinglichten Ausdruck objektiver Verhältnisse wahr, deren geistiger Kern aber über diese Verhältnisse hinaus weist. Der Rezensent muss daher zum einen die Rahmenbedingungen, in denen die Artefakte entstanden, als symptomatischen Ausdruck berücksichtigen, zum anderen Symptome herausfiltern, die weiterreichen. „Symptomatisieren heißt in diesem Sinn: Den Artefakten ihre Grundformel ablesen, sie genau

⁹⁹ Vgl. Schalkowski, 2005, S. 98ff

¹⁰⁰ Porombka, 2006, S. 114f

¹⁰¹ Vgl. Porombka, 2006, S. 106ff

auf den Punkt bringen, an dem sie als Artefakte Auskünfte über den Zustand der Kultur geben.“¹⁰²

Dieses Öffnen des Blickes auf den Kontext und die Gesellschaft wird in der Literatur als einer der zentralen Aspekte der Kritik gesehen. „(...) ich denke die gesellschaftliche Situation immer mit, jedenfalls versuche ich es. Das Theater steht ja in keinem luftleeren Raum (...)“¹⁰³, beschreibt etwa der Kritiker Dirk Pilz. Sie habe den Ehrgeiz, durch Theater etwas über die Gesellschaft zu erfahren, sagt die Kritikerin Eva Behrendt: „Also, wie verhält sich in einer Inszenierung die Fragestellung zum Ergebnis?“¹⁰⁴ Georg Diez sieht die Kritik als einen weiteren Weg, uns die Welt zu erklären, in der wir leben.¹⁰⁵ Das Reflektieren der Zeit sei jenes gemeinsame Projekt, das Theater und Kritik miteinander verbinde. Henning Rischbieter verweist auf die Bedeutung, Stücke vor ihrem geschichtlichen Hintergrund zu sehen. „Nur das historische Bewusstsein, das die Vergangenheit kennt, die Gegenwart prüft, die Zukunft antizipiert, vermag den ästhetischen Prozess mit dem gesellschaftlichen in Wechselwirkung zu setzen.“¹⁰⁶ Piero Rismondo schließlich sieht das Theater als Bestandteil des Lebens; seine Stücke reflektieren das Leben. Daher ist für ihn auch die Kritik ein Spiegel der Zeit.¹⁰⁷

Kriterium Kontextualisierung – Fragen für die Analyse

- An welchen Textstellen wird vom Stück auf größere Zusammenhänge geschlossen? Welche inner-, inter- und extratextuellen Kontexte sind das?
- Wird aus dem Kontext auf das Allgemeine geschlossen? Werden Symptome herausgearbeitet? Sind sie nachvollziehbar?
- Wird die gesellschaftliche Situation in der Kritik mitbedacht?

I.2.2.7. Kriterium 7: Wie wird das Regiekonzept dargestellt?

Grundsätzliche Schwierigkeiten, eine Aufführung – und somit auch ein Regiekonzept – zu verstehen und zu versprachlichen, zeigt Erika Fischer-Lichte auf.¹⁰⁸ Sie führt aus, dass der Zuschauer zielgerichtete Bemühungen, eine Aufführung zu verstehen, erst nach deren Ende beginnen kann. Denn Prozesse der Bedeutungserzeugung während der Aufführung können nicht in Distanz zur Vorstellung, sondern nur involviert vollzogen werden.

¹⁰² Porombka, 2006, S. 123

¹⁰³ Pilz in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 105

¹⁰⁴ Behrendt in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 113

¹⁰⁵ Vgl. Diez in Schalkowski, 2005, S. 295

¹⁰⁶ Rischbieter in Hamm, 1968, S. 60

¹⁰⁷ Rismondo in Greinert, 1999, S. 129

¹⁰⁸ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 270ff

„Es ist dem Zuschauer zu keinem Zeitpunkt der Aufführung möglich, sie – wie ein Bild – als Ganzes in den Blick zu nehmen und einzelne theatrale Elemente, die er wahrnimmt, auf dieses Ganze zu beziehen. Auch kann er nicht vor- und zurückblättern. Er vermag immer nur die jeweils neu auftauchenden Elemente mit den bereits erschienenen und noch erinnerten in einen Zusammenhang zu bringen.“¹⁰⁹

Erst im Nachhinein kann der Besucher versuchen, alle wahrgenommenen Details in der Erinnerung auf das Ganze zu beziehen, sie zu verknüpfen und so die Aufführung zu verstehen. Doch diese nachträglichen Versuche stellen den Zuschauer vor zwei Schwierigkeiten. Das erste Problem besteht darin, dass er dabei auf sein Gedächtnis angewiesen ist. Dabei ist das episodische Gedächtnis für das Erinnern der konkreten Erscheinungen, etwa von Details des Bühnenraums, Stellung der Schauspieler im Raum, deren Bewegungen, Lichtveränderungen, zuständig. Das semantische Gedächtnis erinnert sprachliche Bedeutungen, nämlich die gesprochenen Worte und die eigenen Gedanken des Zuschauers, inklusive die während der Aufführung erzeugten Übersetzungen. Beide Teile des Gedächtnisses interagieren miteinander. Doch das Gedächtnis ist nicht immer zuverlässig. Erinnertes wird nicht neutral gespeichert, sondern je nach Situation und Kontext anders konstruiert; es können sogar Erinnerungen an Erlebnisse entstehen, die sich niemals zugetragen haben. Das zweite Problem ist die Versprachlichung. Nicht-Sprachliches wie Vorstellungen, Bilder, Gefühle oder Phantasie sind nur schwer in Sprache übersetzbar.

„Die konkreten wahrgenommenen Körper, Dinge, Laute, Licht werden ihres besonderen phänomenalen Seins, als das sie in der Wahrnehmung in Erscheinung treten, allein schon dadurch beraubt, dass ich es nachträglich – wenn auch noch während der Aufführung – auf den Begriff zu bringen versuche. Auch der genauesten sprachlichen Beschreibung wird dies nie gelingen. Sie wird lediglich imstande sein, bei dem, der sie hört oder liest, Imaginationen in Gang zu setzen, die von dem Wahrgenommenen, das beschrieben wird, in kaum vorstellbarer Weise abweichen können.“¹¹⁰

Die Erinnerungen des episodischen Gedächtnisses sind somit sprachlich nur schwer zugänglich. Die Inhalte des semantischen Gedächtnisses sind im Gegensatz dazu von vornherein sprachlich strukturiert. Durch genau diese Leistung entstehen allerdings Deformationen, weil die Sprache als Medium über eine nur ihm eigene Materialität und als Zeichensystem über eigene Regeln verfügt.

„Indem sie bei der Beschreibung (...) befolgt werden, verselbständigt sich der Schreibprozess; er entwickelt eine eigene Dynamik, die ihn durchaus in eine gewisse Nähe zu den erinnerten Wahrnehmungen bringen mag, ihn jedoch zugleich mit

¹⁰⁹ Fischer-Lichte, 2004, S. 270. Alle in dieser Arbeit zitierten Texte werden in die Neue Rechtschreibung übertragen.

¹¹⁰ Fischer-Lichte, 2004, S. 279

Notwendigkeit von ihnen fortführt. Jede sprachliche Beschreibung, jede Deutung, kurz: jeder Versuch, eine Aufführung nachträglich zu verstehen, trägt zur Hervorbringung eines Textes bei, der eigenen Regeln gehorcht, sich im Prozess seiner Erzeugung verselbständigt und sich so von seinem Ausgangspunkt, der Erinnerung an die Aufführung immer weiter entfernt.¹¹¹

Für Henning Rischbieter hängen die Maßstäbe des Kritikers ebenfalls eng mit der Sprache zusammen. Er ist zwar von der grundsätzlich Möglichkeit des Kritikers, beim Leser exakte Imaginationen auszulösen, überzeugt, weiß aber um die Schwierigkeiten. Es gilt zu fragen:

„Ist dieses oder jenes Wort tauglich, den oder jenen Bühnenmoment, diese Art der Verknüpfung von Licht, Geste, Wort zu bezeichnen, im Leser zu evozieren? Das Vokabular ist der Maßstab, und er wiederum ist anzulegen an die Aufführung, ihr müssen die Wörter entsprechen, mit ihr müssen sie in erhellender Weise korrespondieren.“¹¹²

Bedeutungserzeugung und Versprachlichung einer Aufführung durch den Kritiker sind somit von vornherein begrenzt. Das Verstehen des Regiekonzeptes gelingt nur über das nachträgliche Verknüpfen von Bedeutungen und Übersetzungen, die zum Teil während des Zuschauens geleistet wurden. Schon zu diesem Zeitpunkt muss der Kritiker daher auswählen und die Aufmerksamkeit auf die als wichtig erachteten Elemente fokussieren. Aus dieser Tatsache entsteht erneut Subjektivität.

Das ist den Kritikern durchaus bewusst.¹¹³ Dieter Kranz, ab 1956 Kritiker und Publizist für Schauspiel und Oper, etwa richtet seine Beurteilung nach der Frage aus: „Schafft es der Regisseur, in dem Stück etwas zum Klingen zu bringen, was auf mich übergeht?“¹¹⁴ Nach der Vorstellung überprüfe er, „(...) ob es tatsächlich die interessantesten, wichtigsten Aspekte des Werkes sind, die der Regisseur in den Mittelpunkt gestellt hat“¹¹⁵. Das erste Kriterium ist für Kranz das Werk selbst, an zweiter Stelle steht der Gegenwartsbezug. Henning Rischbieter misst eine Interpretation ebenfalls zuerst daran, ob sie dem Text entspricht. Dabei kann sich aber gerade das nicht Entsprechen aller Forderungen als richtig erweisen. „Interpretieren auf dem Theater heißt auswählen. Dem Beschreibenden wiederum ist aufgegeben, die Prinzipien der Auswahl zu erkennen (...).“¹¹⁶ Für Piero Rismondo bedeutet Regie, „etwas, alles aus dem Stück herauszuholen und nicht, wie viele Regisseure es tun, Eigenes auf das Stück

¹¹¹ Fischer-Lichte, 2004, S. 280

¹¹² Rischbieter in Hamm, 1968, S. 58f

¹¹³ Vgl. auch Kapitel I.2.2.4.

¹¹⁴ Kranz in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 91

¹¹⁵ Kranz in Pietzsch, Schenk, 2004, S. 91

¹¹⁶ Rischbieter in Hamm, 1968, S. 59

aufzusetzen. (...) Der Regisseur ist unbedingt notwendig, um geheime Zusammenhänge aufzudecken.“¹¹⁷

Kriterium Regiekonzept – Fragen für die Analyse

- Wird auf die Subjektivität der Eindrücke hingewiesen?
- Wird die Beurteilung des Regiekonzeptes vom Stück her begründet?
- Wie wird mit eigenständigen, den Text erweiternden Ideen des Regisseurs umgegangen?
- Werden Zeitbezüge erkannt und gutgeheißen?

I.2.2.8. Kriterium 8: Wie werden die Schauspieler beurteilt?¹¹⁸

„Sei streng gegen den Autor, aber nachsichtig gegen den Schauspieler.“¹¹⁹ So kann mit Piero Rismondo in einem Zitat Ludwig Ullmanns, der ab 1912 herausragender österreichischer Theaterkritiker, Publizist, Regisseur und Dramaturg war, die grundlegende Einstellung der Literatur in Bezug auf die Darstellung der Schauspielerleistungen umrissen werden. Der Grund, so Rismondo: Das Werk des Autors liegt vor, ein Fehlurteil des Kritikers kann von späteren Generationen revidiert werden – bei der Beurteilung des Schauspielers, dessen Leistung eine flüchtige ist, ist das nicht mehr möglich. Vorsicht ist in der Urteilsfindung nach Rismondo auch deshalb geboten, weil das Material, mit dem der Schauspieler gestaltet, er selbst ist. Eine Kritik ist somit immer auch eine persönliche Kritik, im Unterschied zu allen anderen Produktionsmitgliedern.¹²⁰ Berthold Viertel (1885 bis 1953), Schriftsteller, Essayist, Regisseur und Übersetzer von Theaterstücken, verdeutlicht:

„Niemand hat je so Zeitung gelesen, wie der Schauspieler jene Rubrik, in der er, noch einmal, nackter als nackt, aller Öffentlichkeit preisgegeben ist (...). Das Zittern und Zähneklappern, mit denen die Kritik erwartet wird, gleicht oft der Todesfurcht, ist Todesfurcht – denn der Buchstabe zerstört die Illusion, die hier eins und alles ist, der Buchstabe verleiht dem Auge der Zuschauer den bösen Blick, der tot sieht, was noch um Leben kämpft (...).“¹²¹

Für Lessing hatte der Darsteller, so Alexander Weigel, der ab 1963 jahrzehntelang als Kritiker und Redakteur (*Theater der Zeit*) sowie als Dramaturg am Deutschen Theater in Berlin

¹¹⁷ Rismondo in Greinert, 1999, S. 129

¹¹⁸ Anzumerken ist, dass die Literatur für die Beurteilung von Bühnenbild und Requisiten keine gesonderten Hinweise gibt. Diese fließen im Allgemeinen bei den Themen „Aufbau“ und „Beschreibung“ ein.

¹¹⁹ Rismondo in Greinert, 1999, S. 129

¹²⁰ Vgl. Rismondo in Greinert, 1999, S. 129f

¹²¹ Viertel, 1970, S. 473, Hervorhebung durch Viertel

arbeitete, zentrale Bedeutung als lebendiger Mittler zwischen Dichter und Zuschauer. Für ihn war er der wichtigste Partner des Dichters, „(...) von dessen künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten es entscheidend abhing, ob überhaupt und wie ein Drama auf dem Theater zur Wirkung gelangen konnte“¹²². Kernfrage für Lessing war, so Weigel, das Verhältnis von Empfindung und deren gestischen und mimischen Ausdruck. Lessing schreibt im dritten Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie:

„Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt; und man sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urteilen können.“¹²³

Auf Empfindungen geschlossen wird nach Lessing durch den unwillkürlichen gestischen und mimischen Ausdruck des Körpers. Diesen drückt ein Schauspieler am besten aus, der die Empfindung, etwa Zorn, in der Seele spürt. Sie kann allerdings auch durch Beobachtung von einem Schauspieler dargestellt werden, der sie nur nachahmt. Denn dadurch wird seine Seele vom Zorn befallen, der wiederum auf den körperlichen Ausdruck zurückwirkt – somit wird der Schauspieler glaubwürdig.

Im modernen Regietheater ist nach Rismondo die Bedeutung der Interpretation der Darsteller-Leistung im Vergleich zur Regie-Deutung gesunken, „weil der Schauspieler auch ein Ausübender des Willens des Regisseurs ist“¹²⁴. Für Alfred Polgar ist die Kunst des Schauspielers kaum beschreibbar: „Im Nicht-mit-Sinnen-Wahrnehmbaren, in dem, was sich nicht wägen, messen, isolieren lässt, liegt sein Entscheidendes. Dort, wo Wirkung ist ohne erkennbare Ursache.“¹²⁵

Kriterium Schauspieler – Fragen für die Analyse

- Welche Schauspieler werden beurteilt?
- Wie wird die Leistung der Schauspieler beschrieben? Wie wird ihnen Glaubwürdigkeit bescheinigt?
- Wird versucht, nach Polgar das „Nicht-mit-Sinnen-Wahrnehmbare“ auszudrücken?

¹²² Weigel in Nickel, 2007, S. 39

¹²³ Lessing, 1981, S. 23f

¹²⁴ Rismondo in Greinert, 1999, S. 129

¹²⁵ Polgar, 1997, S. 77

I.2.2.9. Kriterium 9: Denkt der Kritiker an seinen Leser?

Eine Kernfrage: Hat der Kritiker den Adressaten im Hinterkopf? „Ich befinde mich mit den Lesern in einem Dauerflirt. Ich muss sie dauernd bei der Stange halten, damit sie zu Ende lesen“¹²⁶, beschreibt Robin Detje sein Verhältnis zur Zielgruppe. Peter Meier hat sich einen idealen Zuschauer zurecht gelegt: Dieser ist prinzipiell an Theater interessiert, hat einige Kenntnisse in diesem Bereich und möchte sich über aktuelle Ereignisse und Tendenzen informieren. Er will die Kritik ohne Fachwörterbuch lesen können, eine simplifizierende Schreibweise wird ihm aber nicht gerecht.¹²⁷ *Spiegel*-Reporter Matthias Matussek fordert, dass der Leser nicht gleichgültig bleiben darf¹²⁸, Frank Wössner, ehemaliger Vorstandsvorsitzender der Bertelsmann Buch AG, will als Leser unterhalten werden.¹²⁹

Im Gegensatz zu historischen Vorbildern – etwa Friedrich Schlegel, Alfred Kerr oder Alfred Polgar –, die Kritiken als Kunstwerke sahen, werden kritische Texte heute vor allem als Gebrauchstexte rezipiert. „Eine Kritik ist dann gut, wenn sie literarische Qualität in sich birgt. Sie muss nicht Literatur sein. Sie sollte in gestalteter Sprache die Intentionen des Autors widerspiegeln (...)“, beschreibt Benjamin Henrichs.¹³⁰ Kritik muss für ihn „ein gutes Stück Prosa“ sein, in dem der Leser bei Laune gehalten wird, Vergnügen empfindet oder wachgerüttelt wird.¹³¹

Kriterium Leser – Frage für die Analyse

- Hat der Kritiker den Leser im Hinterkopf?
- Was ist seine Intention? Will der unterhalten, wachrütteln, belehren oder seine eigene Kompetenz in den Mittelpunkt rücken?
- Fordert er eine Reaktion des Lesers heraus?

¹²⁶ Detje in Porombka, Splittgerber, 2005, S. 157

¹²⁷ Vgl. Meier, 1987, S. 139

¹²⁸ Vgl. Matussek in Stuke, 1997, S. 145

¹²⁹ Vgl. Wössner in Schulze-Reimpell, 2000, S. 25

¹³⁰ Henrichs in Maurer, 1992, S. 64

¹³¹ Vgl. Henrichs in Maurer, 1992, S. 54

I.2.2.10. Zusammenfassung: Kriterien für die Analyse

Kriterium 1: Aufbau

- Wie ist die Kritik aufgebaut – nach einem starren Schema oder durch locker und logisch miteinander verbundene Elemente?
- Gibt es Elemente, die fehlen? Werden einzelne Elemente über- oder unterbewertet?
- Werden die journalistischen Dramaturgie-Regeln nach Schalkowski beachtet?
- Wie steigt der Kritiker ein? Ist der Einstieg Beginn eines roten Fadens? Reizt er zum Weiterlesen? Sind Typen nach Porombka oder Schalkowski zu erkennen?

Kriterium 2: Ziel der Kritik

- Welches Ziel verfolgt der Kritiker mit seinem Text?
- Wie sieht er die Aufgabe seiner Kritik: vorwiegend Dienstleistung, Rückmeldung oder Einordnung?
- Wie definiert er sich selbst – als Bote für das Publikum, als Begleiter des Theaters oder als Navigator?

Kriterium 3: Sprache

- Mit welchen sprachlichen Mitteln arbeitet der Kritiker?
- Werden die ästhetischen Erfahrungen adäquat in Sprache umgesetzt?
- Gibt es einen roten Faden? Werden die einzelnen Blöcke miteinander verknüpft?
- Gibt es Wechsel in Tempo und Tonlage?
- Gibt es Anzeichen für eine Selbstrelativierung?

Kriterium 4: Beschreibung

- Gibt es im Text beschreibende Passagen?
- Wie präzise beschreibt der Autor?
- Gibt es Hinweise auf die Subjektivität der Beschreibung?
- Welche Funktion hat die Beschreibung im Text? Führt sie zum Urteil?
- Kann die Beschreibung für den Leser nach Georg Diez zur Grundlage eines eigenen Urteils werden?

Kriterium 5: Urteilsfindung

- An welchen Stellen im Text finden sich explizit und implizit wertende Passagen?
- Wie werden diese Wertungen vor- oder nachbereitet? Gibt es eine nachvollziehbare Beweisführung? Ist die Kritik ein Verriss, ein Lob oder eine gemischte Form? Gibt es ein Konzept, nach dem die Beurteilung aufgebaut ist?
- Kann aus dem Text auf die Beurteilungskriterien geschlossen werden?
- Beruht das Urteil nach Sucher auf „Beobachtung, Analyse und Wissen“?
- Grundet sich das Urteil nach Henrichs und Lessing auf Emotion und Wissen?
- Legt das Urteil nach Schalkowski „eine Sonde auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes“?

Kriterium 6: Kontextualisierung

- An welchen Textstellen wird vom Stück auf größere Zusammenhänge geschlossen? Welche inner-, inter- und extratextuellen Kontexte sind das?
- Wird aus dem Kontext auf das Allgemeine geschlossen? Werden Symptome herausgearbeitet? Sind sie nachvollziehbar?
- Wird die gesellschaftliche Situation in der Kritik mitbedacht?

Kriterium 7: Regiekonzept

- Wird auf die Subjektivität der Eindrücke hingewiesen?
- Wird die Beurteilung des Regiekonzeptes vom Stück her begründet?
- Wie wird mit eigenständigen, den Text erweiternden Ideen des Regisseurs umgegangen?
- Werden Zeitbezüge erkannt und gutgeheißen?

Kriterium 8: Schauspieler

- Welche Schauspieler werden beurteilt?
- Wie wird die Leistung der Schauspieler beschrieben? Wie wird ihnen Glaubwürdigkeit bescheinigt?
- Wird versucht, nach Polgar das „Nicht-mit-Sinnen-Wahrnehmbare“ auszudrücken?

Kriterium 9: Leser

- Hat der Kritiker den Leser im Hinterkopf?
- Was ist seine Intention? Will der unterhalten, wachrütteln, belehren oder seine eigene Kompetenz in den Mittelpunkt rücken?
- Fordert er eine Reaktion des Lesers heraus?

I. 3. Das Stück *Molière. Eine Passion*

I.3.1. Die Vorlage: Vier Komödien von Molière

Dem Stück *Molière. Eine Passion* liegen vier Komödien von Jean-Baptiste Poquelin, der von 1622 bis 1673 lebte und sich ab 1644 Molière nannte, zugrunde. Die Stücke wurden zwischen 1665 und 1669 uraufgeführt – gespielt von seiner Truppe im Theatersaal des Pariser Palais Royal mit dem Autor selbst in den Hauptrollen. *Don Juan* wurde am 15. Februar 1665 erstmals aufgeführt, *Der Menschenfeind* am 4. Juni 1666, *Der Geizige* am 9. September 1668 und *Tartuffe*, von dem es zwei frühere, nicht erhaltene Fassungen gibt¹³², am 5. Februar 1669.

Die Stücke entstanden somit in der Epoche der französischen Klassik. Molière gilt neben Pierre Corneille und Jean-Baptiste Racine als einer der wichtigsten Autoren dieser Zeit. Sie ist gekennzeichnet durch den höfischen Absolutismus, der mit Ludwig XIV, dem Sonnenkönig, seinen Höhepunkt erreichte. Die Förderung von Kunst, Literatur und Wissenschaft war in der absolutistischen Struktur Selbstzweck, wie Hilde Haider-Pregler im Skriptum ihrer Vorlesung über das Theater der französischen Klassik an der Universität Wien beschreibt:

„Wenn der König die profiliertesten Persönlichkeiten auf diesen Gebieten tatkräftig förderte, so tat er es keineswegs nur aus Mäzenatengesinnung, sondern um das Kunstleben unmittelbar zu bestimmen, aus den Künsten ein Mittel zur Durchsetzung seiner Politik zu machen und damit Kulturpolitik im Dienste des Absolutismus zu betreiben. Die Kunst affirmiert die Wertordnung der höfisch-absolutistischen Gesellschaft und dient damit deren eigener Repräsentation, dazu aber auch der Repräsentation nach außen: sowohl im eigenen Land als auch außenpolitisch. Zu besonderen Anlässen veranstaltete Feste repräsentieren und dokumentieren zugleich politische Macht (...)“¹³³

Zu berücksichtigen sind daher die gesellschaftlichen Strukturen, innerhalb derer die Komödien entstanden sind. In dieser Zeit galten die Begriffe „Ruhm“ und „Ehre“ als Schlüsselwörter, der „honnête homme“ war mit seinen an das Rittertum angelehnten Idealen wie Heroismus, Treue, Maß, Haltung und Höflichkeit die gesellschaftliche Idealfigur. Diese wurde nach und nach nicht nur für den Adel, sondern für die gesamte Gesellschaft postuliert.¹³⁴ Zeremoniell und Etikette bestimmten neben dem höfischen Leben alle Bereiche des Adels, der nach seiner Entmachtung durch den absolutistischen König von ihm abhängig

¹³² Vgl. Hartau, 1976, S.142f

¹³³ Haider-Pregler, 2007, S. 11 (eigene Seitenzählung)

¹³⁴ Vgl. Haider-Pregler, 2007, S. 12

war. Jede Nuance der in der Etikette vorgeschriebenen Verhaltensnormen hatte zugleich Aussagekraft über die Gunst, in der jemand zu anderen Personen stand. Diese war nicht nur in der Beziehung des Adels zum König wichtig, sondern auch innerhalb der Adelsgesellschaft zwischen den einflussreichen Personen und jenen, die empor kommen wollten. Der Verlust der Ehre bedeutete das Ende der gesellschaftlichen Zugehörigkeit und damit der persönlichen Identität. Die Fähigkeit zur Fremd- und Selbstbeobachtung war somit unabkömmlich, jede Interaktion wurde zur Strategie, spontane Affekthandlungen konnten lebensentscheidende Ziele verhindern. Etikette und Zeremoniell sind aufgrund dieser elementaren Funktion auch als konstitutiv für das Theater der französischen Klassik zu verstehen.¹³⁵

Die Komödien dieser Epoche lehnten sich an die in der Renaissance entwickelten Grundsätze an: Frei erfundene Geschichten sollten das alltägliche Leben des Volkes darstellen und ihm damit einen Spiegel vorhalten. Sprachlich war neben der Versform auch die Prosa möglich.¹³⁶

Don Juan

Von Ehre und Treue hält Don Juan nicht viel: So hat er die junge Donna Elvira aus dem Kloster geholt, ihr versprochen sie zu heiraten und nach kurzer Zeit wie eine heiße Kartoffel fallen gelassen. Zwei jungen Mädchen, die er nach einem Bootsunfall trifft, verspricht er ebenfalls die große Liebe und die Hochzeit, um an sie heranzukommen. Doch nun droht Unheil: Er hört, dass er von zwölf Reitern gesucht wird. Diesen will er durch einen Kleidertausch mit seinem Diener Sganarell entgehen.

In dieser Verkleidung kommt Don Juan einem Reiter zu Hilfe, der gerade überfallen wurde und schlägt die Räuber in die Flucht – ohne zu wissen, dass der Reiter Don Carlos, ein Bruder von Elvira, ist. Dieser sucht Don Juan, um seine entehrte Schwester zu rächen. Don Juan gibt sich als sein eigener Freund aus. Diese Tarnung muss er allerdings aufgeben, als Elviras zweiter Bruder, Don Alfonso, hinzukommt. Dieser erkennt ihn und will ihn töten. Doch Don Carlos stoppt ihn, schließlich habe ihn Don Juan vor dem sicheren Tod gerettet. Um diese Tat zu belohnen, will er die Rache um einen Tag aufschieben.

¹³⁵ Vgl. Haider-Pregler, 2007, S. 13 (eigene Seitenzählung)

¹³⁶ Vgl. Haider-Pregler, 2007, S. 25 (eigene Seitenzählung)

Wieder zuhause im Schloss werden die Folgen von Don Juans Lebenswandels sichtbar: Nur mit Tricks kann er seine Gläubiger zurückhalten, seinem Vater, der am Lebensstil seines Sohnes verzweifelt, wünscht er den Tod und Donna Elvira, die ihn zu einem besseren, religiösen Leben überreden will, verachtet er insgeheim. Ebenfalls ohne mit der Wimper zu zucken, hat er das Grabmal jenes Komturs besucht, den er ermordet hatte, und dessen Standbild aus Spaß zum Abendessen eingeladen.

Um seine Haut zu retten, täuscht Don Juan seinem Vater eine Wandlung zum Religiösen vor, die ihm dieser in seiner grenzenlosen Liebe nur zu gerne glaubt. Denn auch vor der Heuchelei scheut Don Juan nun nicht mehr zurück, diese sei ein Modelaster. Er will nach außen ein anständiges Leben führen und im Geheimen seiner „süßen Gewohnheiten“ frönen. Mit diesem Vorwand schlägt er auch das Friedensangebot von Don Carlos aus, Elvira doch zur Frau zu nehmen: Er habe sein Leben geändert und entsage von nun an allen irdischen Verlockungen. Als er selbst die Warnungen eines Gespenstes, das ihn zur Umkehr bewegen will, in den Wind schlägt, ist die Stunde des Standbildes gekommen: Während es ihn abholt, verbrennt Don Juan innerlich.

Molière macht Don Juan zum Antihelden schlechthin und überschüttet die Figur mit negativen Eigenschaften: Für eine kurze Liebschaft verspricht er Frauen mit flotten Sprüchen alles, was sie hören wollen, mit dem Standbild eines von ihm Ermordeten treibt er seine Späße, er verspottet Donna Elvira, die aus Liebe zu ihm das Kloster verließ, und ihren Bruder, der die notwendige Satisfaktion verhindern will, er nützt die Liebe seines Vaters schamlos aus. Molière gönnt ihm nur eine einzige gute Tat, das Erretten des Don Carlos vor den Räubern – und auch diese wohl nur deshalb, um in Don Carlos einen inneren Konflikt auszulösen und so die Handlung voranzutreiben. Den „Gipfel der Schändlichkeit“ setzt, so Diener Sganarell, die Heuchelei auf: Um sich vor seinen Gegnern zu schützen, spielt Don Juan den religiös Geläuterten. „Heuchelei ist ein Modelaster, und alle Modelaster gelten für Tugenden. Die Rolle des ehrbaren Mannes ist die beste von den Rollen, die man spielen kann“, erklärt er seinem Diener und ist somit bei der Kernaussage des gesamten Stückes angelangt:

„Was meinst du, wie viel Leute ich kenne, die (...) sich aus dem Mantel der Religion einen Schild verfertigen und unter diesem Ehrfurcht heischenden Gewand die Genehmigung erhielten, die gemeinsten Menschen auf Gottes Erdboden zu sein?“¹³⁷

¹³⁷ Molière, 1964, S. 58f

Daher sein neuer Plan: Seinen „süßen Gewohnheiten“ wird er ab nun eben im Verborgenen frönen. Sollte das entdeckt werden, sei die Verteidigung leicht:

„Ich werde mich zum Richter der Handlungen anderer aufspielen, werde alle aufs strengste verurteilen und nur von mir selbst guter Meinung sein. (...) Ich werde mich zum Rächer des Himmels aufspielen und unter diesem bequemen Vorwand meine Feinde zu treffen wissen.“¹³⁸

Im schrecklichen Ende, das Don Juan ereilt, zeigt Molière, was seiner Ansicht nach mit den Heuchlern passiert, wenn sie sich nicht wandeln: „Don Juan, das Verharren in der Sünde führt zu einem grauenhaften Tod“¹³⁹, warnt das Standbild wohl eher die Zuseher als Don Juan, der unmittelbar nach diesen Worten von einem unsichtbaren Feuer verbrannt wird.

Als zweiter wichtiger Themenkreis wird der Ehrbegriff thematisiert. Donna Elviras Bruder Don Carlos klagt an:

„(...) all unsere Lebensweisheit und Ehrenhaftigkeit können uns nicht helfen – wir sind durch die Gesetze der Ehre von dem liderlichen Tun anderer abhängig, sehen unser Leben und unseren Besitz durch die Einfälle des ersten besten Räubers gefährdet, der uns jederzeit eine jener Beleidigungen zufügen kann, die einen Ehrenmann zugrunde richten müssen.“¹⁴⁰

Die Tatsache, dass ihm Don Juan, den er aufgrund der Gesetze der Ehre töten müsste, das Leben rettet, bringt Don Carlos in seinem Ehrbegriff in einen Zwiespalt: Was wiegt höher – die Dankbarkeit oder die Ehre? Für seinen Bruder ist die Lage klar: „Die Ehre ist unendlich viel kostbarer als das Leben, und wir sind zu nichts verpflichtet, wenn wir unser Leben einem Mann verdanken, der uns der Ehre beraubt hat.“¹⁴¹ Die Rache tat zu verschieben, wie es Don Carlos vorschlägt, heiße, sie ganz in Frage zu stellen, weil die Möglichkeit dazu vielleicht nie wieder komme. Don Carlos entscheidet sich trotzdem für diesen Mittelweg, indem er Don Juan noch einen Tag Zeit gibt – in der Hoffnung, dieser würde zur Besinnung kommen und ihm die schwierige Entscheidung letztendlich ersparen.

¹³⁸ Molière, 1964, S. 59

¹³⁹ Molière, 1964, S. 63

¹⁴⁰ Molière, 1964, S. 36

¹⁴¹ Molière, 1964, S. 38f

Der einzige Vertraute von Don Juan ist sein Diener Sganarell, der ihm – teilweise versteckt – deutlich seine Verfehlungen vor Augen führt und gleich zu Beginn im Gespräch mit dem Stallmeister Donna Elviras die Losung des Stückes ausgibt:

„(...) aber vorsorglich will ich dir ganz im Vertrauen mitteilen, dass du in Don Juan, meinen Herrn, den allergrößten Verbrecher sehen musst, den die Erde jemals getragen hat, (...), einen Teufel, einen Ketzer, der an nichts glaubt. (...) Er ist ein mit allen Wassern gewaschener Heiratsschwindler.“¹⁴²

Somit wird deutlich, dass selbst Sganarell kein Verbündeter Don Juans ist. Der Grund, warum er bis zum Ende bei ihm bleibt, wird in seinen letzten Sätzen, als Juan verbrennt, deutlich: „Ich allein bin der Unglückliche. Mein Lohn, mein Lohn, mein Lohn!“¹⁴³ Friedrich Hartau sieht in Molières Don-Juan-Figur die unverkennbaren Züge von dessen ehemaligen Protektor Prinz Conti, der nun eine Schmähschrift gegen Schauspieler, und vor allem Molière, verfasst hatte. Außerdem seien der Schauplatz Spanien und die Rolle des Lüstlings auf dem Weg zur Hölle ein Vorwand für Aussagen, die eine zeitgenössische Figur niemals machen hätte können.¹⁴⁴

Der Menschenfeind

Gleich zu Beginn führt Alceste, der Menschenfeind, in einem Gespräch mit seinem besten Freund Philinte mitten ins Thema des Stückes: die Heuchelei. Er wirft Philinte vor, einen Mann, den er kaum kenne und der ihm nichts bedeute, mit Freundlichkeiten umschmeichelt zu haben. Das sei ein Verrat am Innersten, er plädiert für Aufrichtigkeit: „Ein Mann von Ehre soll kein Wort, das nicht von Herzen kommt, verlieren.“¹⁴⁵ Er verabscheue es, wenn man „Redlichen und Gecken“ gleich begegne: „Nein, nein, wer eine feine Seele hat, will keine Achtung, die verschleudert wird. (...) Wer alle Welt schätzt, schätzt am Ende keinen.“¹⁴⁶ Er hasse die Menschen – die einen weil sie böse seien, die anderen, weil sie den Bösen schön tun. Doch Philinte kontert: „Vollkommene Vernunft ist nie extrem; sie will, dass man mit Maßen weise sei.“¹⁴⁷

¹⁴² Molière, 1964, S. 5

¹⁴³ Molière, 1964, S. 64

¹⁴⁴ Vgl. Hartau, 1976, S. 84

¹⁴⁵ Molière, 1993, S. 6

¹⁴⁶ Molière, 1993, S. 6

¹⁴⁷ Molière, 1993, S. 9

Seinen eisernen Grundsätzen zum Trotz ist er mit Célimène liiert, die in dieses Schema so gar nicht passt. Seine Cousine Eliante wäre die weitaus bessere Wahl, meint Philinte. In diesem Punkt stimmt ihm Alceste zu: „Doch der Verstand kann nicht die Liebe lenken.“¹⁴⁸

Oronte, ebenfalls ein Verehrer von Célimène, bittet Alceste um seine Meinung zu einem Gedicht, das er selbst verfasst hat. Nach anfänglicher Weigerung und dem Hinweis, dass er den Fehler habe, ehrlicher zu sein als nötig, zerpfückt er dessen Gedicht schamlos; es kommt zum Streit zwischen ihm und Oronte, der gelobt werden wollte und die Sache vor Gericht bringt. Auch mit Célimène klappt es nicht recht: Alceste ist eifersüchtig auf ihre zahllosen Verehrer und verärgert darüber, dass sie deren Werbung zulässt. Er fordert eine Entscheidung von ihr.

In einem Dialog zwischen Célimène und ihrer Freundin Arsinoé lässt Molière deren Lebenskonzepte aufeinanderprallen – beide kritisieren die Lebensart der anderen, indem sie ihr vertraulich erzählen, was über sie hinter vorgehaltener Hand gesprochen wird. Arsinoé übt so Kritik an Célimènes allzu freizügigen Lebenswandel, letztere kontert mit dem Vorwurf, Arsinoé bete zwar regelmäßig, würde ihre Leute jedoch schlagen, statt zu bezahlen. Arsinoé ist es auch, die die Beziehung zwischen Alceste und Célimène aktiv hintertreibt: Célimène sei seiner nicht würdig, erklärt sie Alceste, ihre Neigung nur vorgespielt, sie hintergehe ihn. Als Beweis lässt sie ihm einen an Oronte gerichteten Brief von Célimène zukommen. Darauf angesprochen besänftigt ihn Célimène mit der Behauptung, der Brief sei nicht an Oronte, sondern an eine Frau gerichtet, und mit der Feststellung, dass es keinen Grund gebe, es Alceste nicht zu sagen, falls sie ihn nicht mehr lieben würde.

Währenddessen verliert Alceste den Prozess in der Sonett-Affäre gegen Oronte und sieht dieses Urteil als Bestätigung für die Schlechtigkeit der Welt. Er will sich gemeinsam mit Célimène von der Welt zurückziehen. Nun kommt es zur Gegenüberstellung, denn auch Oronte will sie für sich gewinnen. Sie versucht, mit Ausreden die Entscheidung hinauszuzögern. Doch als zwei weitere Verehrer mit einem Brief an einen fünften auftauchen, in dem sie ihre wahre Meinung über die ersten vier Herren verrät, wenden sich alle bis auf Alceste von ihr ab. Erst als sie seine Bitte, ihm in die Einsamkeit zu folgen, ablehnt, erlischt auch seine Liebe. Er beschließt, sich alleine, verraten und ungerecht behandelt, von den Menschen abzuwenden.

¹⁴⁸ Molière, 1993, S. 12

Auch die Figur des Menschenfeinds zeichnet Molière nicht als Sympathieträger. Er setzt sich zwar für (zumindest aus heutiger Sicht) erstrebenswerte Ideale wie Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit ein und kämpft gegen jede Form der Heuchelei, doch engagiert er sich derart verbissen und engstirnig, dass er seine Umwelt ununterbrochen vor den Kopf stößt. Sein fanatischer Kampf führt ihn in die gesellschaftliche Isolation. Gerade aus dieser Überzeichnung entsteht die Komik: Ein gnadenloser Kämpfer für die Aufrichtigkeit, der kein Fettnäpfchen auslässt, muss – weil das Herz leider nicht dem Verstand gehorcht – eine Heuchlerin lieben, die sich aus Prinzip stets alle Wege offen lässt. Johannes Hösle meint, dass die für das 17. Jahrhundert ungewöhnliche Forderung Alcestes, dass Reden und Tun ohne Rücksicht auf die Konvention übereinstimmen müssen, damals für Heiterkeit sorgen musste:

„Eine Gesellschaft, die von jedem ein hohes Maß an Selbstverzicht und ein untrügliches Gespür für das jedem Mögliche und Erlaubte verlangte, konnte keinen Menschen ertragen, der mit Nachdruck sein ‚Ich will‘ gegen eine Epoche schleuderte, die sich in Schleichreden und Verlogenheit krümmte.“¹⁴⁹

Hartmut Köhler sieht in der Demontage Alcestes eine „große, wertvolle Lektion in Antidogmatismus“¹⁵⁰. Friedrich Hartau meint, dass Molière die Menschen generell aus dem Blickwinkel eines Karikaturisten sieht.¹⁵¹

Es wird angenommen, dass sich im Stück viele autobiographische Hinweise auf Molière, der selbst die Hauptrolle spielte, finden lassen.¹⁵² Seine eigene wackelige Beziehung zu seiner Gattin Armande, die die Célimène gab, könnte als Vorbild gedient haben. Der ursprüngliche Untertitel „Der Verliebte mit der schwarzen Galle“ ist ein Hinweis auf die Säftelehre, die der Charakterisierung Alcestes zugrunde liegen dürfte. Demnach wurde durch die schwarze Galle Melancholie verursacht, was die Reinheit des Geistes trübte und zum Hass gegen die Menschen und sich selbst führte.¹⁵³ Alcestes Gegenspieler ist der maßvolle Philinte, der nach den medizinischen Ratschlägen der Epoche handelte: Durch freundliches Zureden sollte der Melancholische abgelenkt werden.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Hösle, 1992, S. 202

¹⁵⁰ Vgl. Köhler, 1993, S. 76

¹⁵¹ Vgl. Hartau, 1976, S. 93

¹⁵² Vgl. Hartau, 1976, S. 70, Köhler, 1993, S. 92, Hösle, 1992, S. 200, 210

¹⁵³ Vgl. Hösle, 1992, S. 201

¹⁵⁴ Vgl. Hösle, 1992, S. 209

Der Geizige

Die Geschwister Cléante und Élise haben es in der Liebe nicht leicht: Cléante liebt die arme Mariane und Élise den besitzlosen Valère, der als Verwalter in den Dienst ihres Vaters getreten ist und ihm gleiche Gesinnung vorschwindelt, um Élise später heiraten zu können. Die Geschwister wissen, dass diese Wahl bei ihrem habgierigen und über alle Maßen geizigen Vater Harpagon wohl nicht auf Zustimmung stoßen wird und halten sie geheim. Die Lage spitzt sich zu, als Harpagon seine eigenen Heiratspläne verkündet: Er selbst will Mariane heiraten, für Élise sieht er Herrn Anselme vor, der zwar ihr Vater sein könnte, aber reich ist und keine Mitgift verlangt, und für Cléante eine Witwe. Auch als Cléante dem Vater seine Liebe zu Mariane gesteht, lässt dieser sich nicht von seiner Brautwahl abbringen.

Um Cléante die Flucht mit Mariane und damit ein neues Leben zu ermöglichen, stiehlt sein Diener eine Kassette mit Geld, die Harpagon im Garten vergraben hat. Harpagon's Koch nennt Valère als Täter, der ihn bei einem Streit schlecht behandelt hat. Um die geplante Hochzeit von Élise mit Anselme zu verhindern, unterschreibt Valère heimlich ein Eheversprechen. Harpagon fordert Anselme daraufhin auf, die Hochzeit einzuklagen. Dieser weigert sich: „Ich habe nicht die Absicht, mich mit Gewalt zu verheiraten und Anspruch auf ein Herz zu erheben, das bereits vergeben ist.“¹⁵⁵

Nun kommt die wahre Geschichte ans Licht: Mariane und Valère sind Geschwister, Anselme ist ihr Vater. Sie alle entstammen einem Adelsgeschlecht aus Neapel, mussten bei Unruhen fliehen und wurden nach einem Schiffbruch getrennt. Jeder glaubte vom anderen, dass er umgekommen sei. Nun, da alle wieder vereint sind, löst sich alles auf: Unter der Bedingung, dass Anselme alles zahlt, dürfen Mariane und Cléante sowie Valère und Élise heiraten.

Bis zum letzten Satz hält Harpagon an seinem Geiz fest, nicht einmal das Glück seiner Kinder durch die Hochzeit kann ihn von den Gedanken an Geld und Besitz abhalten. Cléantes Diener La Flèche bringt seinen Charakter auf den Punkt: „Kurzum, er liebt das Geld mehr als Ansehen, Ehre und sittliches Verhalten (...).“¹⁵⁶ Auch in diesem Stück erwächst die Komik aus der satirischen Überzeichnung und dem Gegenüberstellen von Gegensätzen. Hauptthema des Stückes sind die Geldgier, die den Charakter verdirbt, und die Heuchlerei, etwa wenn Valère seinen Charakter verstellt, um Harpagon für sich zu gewinnen. Im Vordergrund steht

¹⁵⁵ Molière, 1987, S. 82

¹⁵⁶ Molière, 1987, S. 33

allerdings weniger eine inhaltliche Botschaft als viel mehr die pointenreichen Wendungen der Handlung.

Tartuffe

Wie einen Sektenführer verehrt der wohlhabende Orgon Tartuffe, den er von der Straße geholt und bei seiner Familie aufgenommen hat: Keine Entscheidung Orgons, die nicht mit dem anscheinend tief Religiösen besprochen wird. Dass seine Familie die Lehren Tartuffes verweigert, beeindruckt den verblendeten Orgon nicht. Er wirke, als sei er beschränkt, beschreibt die Zofe von Orgons Tochter Mariane: „Er nennt ihn Bruder, liebt ihn heiß und innig, viel mehr als Mutter, Tochter, Sohn und Frau.“¹⁵⁷ Das bestätigt Orgon selbst im Gespräch mit seinem Schwager Cléante, der ihn zur Vernunft bringen will: „Ich werd ein anderer im Gespräch mit ihm; er lehrt mich, dass ich mich an nichts mehr hänge. Aus jeder Bindung löst er meine Seele; und stürben Bruder, Mutter, Kinder, Frau, es würde mich nicht im Geringsten kümmern.“¹⁵⁸ Tartuffe sei ein Heuchler, kontert Cléante, einer jener, die Frömmigkeit zum Beruf machten, die versuchten, Glauben und Laster in Einklang zu bringen. Die wahrhaft Frommen seien leicht zu erkennen: Sie brüsten sich nicht mit ihrer Tugend, so Cléante. Als Orgon seiner Tochter Mariane die versprochene Hochzeit mit ihrem Geliebten Valère verbieten und sie stattdessen mit Tartuffe verheiraten will, hängt der Haussegens endgültig schief.

Dass Tartuffe es mit einem sündenlosen Leben nicht so genau nimmt, zeigt sich, als er mit Orgons Frau Elmire zarte Bande zu knüpfen versucht: Er umschmeichelt sie, legt ihr die Hand aufs Knie, macht Andeutungen. Elmire will den Vorfall verschweigen, wenn Tartuffe seinen Einfluss auf Orgon dafür verwendet, Mariane mit Valère zu verheiraten. Sohn Damis, der die Szene beobachtete, glaubt nun, den endgültigen Beweis für die Heuchelei Tartuffes gefunden zu haben und erzählt seinem Vater Orgon, was passiert ist. Dieser glaubt ihm nicht, sogar als Tartuffe selbst ihm dazu rät. Er täte besser, ihm zu glauben: „Nein, nein, Sie lassen sich vom Schein betrügen. (...) In mir sieht alle Welt den Ehrenmann; die reine Wahrheit ist, dass ich nichts tauge.“¹⁵⁹ In seiner Wut jagt Orgon seinen Sohn aus dem Haus. Er besteht auf die Hochzeit und macht Tartuffe zu seinem Erben.

¹⁵⁷ Molière, 1989, S. 10

¹⁵⁸ Molière, 1989, S. 14

¹⁵⁹ Molière, 1989, S. 43

Nun greift Elmire zu einer List, um Orgon die Augen zu öffnen: Sie lässt ihn versteckt belauschen, wie Tartuffe um sie wirbt, wenn sie alleine sind. Sein einziges Ziel sei, ihr zu gefallen, erklärt er, als er sich mit Elmire unbeobachtet glaubt. Ihre Frage, ob er diese Liaison denn mit seinem religiösen Gewissen vereinbaren könne, bringt ihn nicht ins Wanken. Mit dem Himmel könne man sich schon einigen, meint er:

„Es gibt so eine Lehre, nach Bedarf
Die Bande des Gewissens leicht zu lockern,
Um dann das Schlechte einer Handlung durch
Die Reinheit unsrer Absicht gleich zu läutern. (...)
Seien Sie versichert, alles bleibt geheim.
Das Böse liegt im Aufsehen, das man macht;
Das öffentliche Ärgernis ist Sünde;
Wer im geheimen sündigt, sündigt nicht.“¹⁶⁰

Als Tartuffe die Leichtgläubigkeit Orgons, den man an der Nase herumführen könne, offen ausspricht, ist jener von seinem Führer schlagartig geheilt: „Das ist ja wirklich ein gemeiner Kerl! Ich bin erschlagen; ich kann's gar nicht fassen.“¹⁶¹ Doch als er Tartuffe des Hauses verweisen will, muss er seine Fehler bitter büßen: Sein Heim gehört ihm nicht mehr und Tartuffe ist nicht gewillt, freiwillig zu verzichten. Als der Familie die Vertreibung durch den Gerichtsvollzieher droht, kann nur mehr der König als *deus ex machina* helfen: Er hat den Betrug erkannt und die Gültigkeit des Erbschaftsvertrages aufgehoben. Tartuffe wird verhaftet.

Molière zeichnet Tartuffe als Heuchler, der für seinen persönlichen Gewinn über Leichen geht: Er nimmt das Unglück der Familienmitglieder in Kauf, macht sich schamlos an Orgons Gattin heran, lässt sich dessen Besitz überschreiben – er beraubt Orgon unter dem Deckmantel der Religion somit um alles, was er besitzt. Molière zeigt dabei auch die Mechanismen eines Macht-Ohnmacht-Verhältnisses auf: Ist der Despot erst einmal hörig, kann der Führer sogar ohne Konsequenzen die Wahrheit sagen – etwa als Tartuffe Orgon ganz unverblümt rät, seinem Sohn und nicht ihm zu glauben.

Moralisch stehe die Komödie allerdings auf schwankendem Boden, meint Hartmut Köhler in seinem Nachwort zur Reclam-Ausgabe. Zum einen, weil die Heuchlerei den Anpassungsdruck an Normen und Ungleichheit als Folge von Macht mildern wolle und daher

¹⁶⁰ Molière, 1989, S. 57

¹⁶¹ Molière, 1989, S. 58

nicht nur verwerflich sei.¹⁶² Zum anderen sei mit der Compagnie du Saint-Sacrement eine katholische Laienbewegung Zielscheibe von Molières Spott geworden, die keineswegs ein Frömmeler- oder Heuchlerverein gewesen sei. Das Verbot der ersten Fassung des *Tartuffe* 1664 sei ihr letzter Erfolg gewesen.¹⁶³ Friedrich Hartau sieht den Grund des Verbotes allerdings im Lebenswandel Ludwig XIV, der eine außereheliche Beziehung führte, und mit dem Entzug der Aufführungsrechte die Kirche besänftigen wollte.¹⁶⁴ Auch für eine zweite Fassung unter dem Titel „Der Betrüger“ gab es 1667 keine Genehmigung.¹⁶⁵

Der lange Kampf um die Aufführungsrechte zeigt, welch heißes Eisen Molière mit dem Thema Heuchelei, das er mit der Kirche in Verbindung brachte, aufgriff. Deutlich wird damit auch ihre Macht und ihr Einfluss auf den König.

Zusammenfassung

Der rote Faden, der sich durch alle vier Stücke zieht, ist neben jeweils einer dominanten, männlichen Hauptfigur das Thema Heuchelei. Gemeint ist dabei das Vorspielen von falschen Tatsachen und Werthaltungen gegenüber anderen, um daraus persönlichen Gewinn zu ziehen. Die Stücke kreisen um die Dialektik von Wahrheit und Lüge, Ehrlichkeit und Unaufrichtigkeit, Moral und Unmoral, Anstand und ungemäßem Verhalten. Sie stellen Extrempunkte im menschlichen Verhalten dar und fragen nach der richtigen Balance dieser Pole. Am schlimmsten sind für Molière wohl die religiösen Heuchler, die trotz öffentlich gezeigter Frömmigkeit in ihrem Handeln gegen die Lehren der Religion verstoßen. Hier kritisiert Molière mit Vorliebe die Gesellschaft, die diese Mechanismen durchschaut, aber die handelnden Personen nicht zur Verantwortung zieht. Diese Zusammenhänge stellt er durch Überzeichnung von Protagonisten und Gegenspielern dar. Er zeigt menschliches Handeln quasi durch ein Vergrößerungsglas und macht so die Auswirkungen deutlich. Aus dieser Überzeichnung entstehen notgedrungen extreme Handlungsweisen, oft aber auch Komik.

Werktreue in einer zeitgenössischen Inszenierung dieser vier Stücke würde – selbst in einem sehr weit gefassten Sinn – daher aus inhaltlicher Sicht bedeuten, das Thema der Heuchelei

¹⁶² Vgl. Köhler, 1989, S. 73

¹⁶³ Vgl. Köhler, 1989, S. 75

¹⁶⁴ Vgl. Hartau, 1976, S. 80

¹⁶⁵ Vgl. Hartau, 1976, S. 101

aufzugreifen, weil es die zentrale Problematik aller vier Stücke darstellt. Weitere Schwerpunkte betreffen die Themenkreise Liebe/Heirat/arrangierte Ehe, Familie und Eltern-Kind-Beziehungen, Ehre/Anstand/geziemendes Verhalten und der „honnête homme“ sowie die Religion. Molière befasst sich also mit zentralen gesellschaftlichen Problemen. Es geht zum einen um zwischenmenschliche Beziehungen in der Mikrostruktur Familie, wobei sich der Konflikt oft an der Partnerwahl der Kinder entzündet und meist die Extremposition des Vaters eine Reaktion der Restfamilie herausfordert; zum anderen werden gesamtgesellschaftliche Muster wie der Ehrbegriff oder religiöses Verhalten in Frage gestellt.

I.3.2. Molière. *Eine Passion*: Inhalt und Themenkreise

Die Stücke *Der Menschenfeind* und *Don Juan* bilden die Grundlage für die fünf Akte des ersten Teils der Spielfassung¹⁶⁶, aus *Tartuffe* und *Der Geizige* entstand Teil zwei mit sechs Akten. Dabei wird aus Zügen der vier Hauptfiguren ein Protagonist, der mit ER bezeichnet wird, zusammengefügt. Inhaltlich stehen weniger die vier Stücke im Vordergrund, als viel mehr die Entwicklung und Wandlung der Hauptfigur auf ihrer Suche nach Liebe. Das Personal aus den Ursprungsstücken wird deutlich reduziert, die meisten Figuren sind in der Neufassung kaum mehr zu erkennen.

Das Stück beginnt programmatisch, wie es enden wird – mit einer Definition von Liebe. Damit wird gleich zu Anfang die zentrale Frage des Stückes aufgeworfen: Was ist Liebe? Was kann Liebe bedeuten? Ohne Umschweife führen die Autoren Feridun Zaimoglu, Günter Senkel und Luk Perceval in den Kern der Handlung, indem sie einen Mann, genannt „ER“ auf der Suche nach Liebe zeigen.

Nun trifft ER seinen besten Freund, den er gleich ordentlich beschimpft: „Freund sagst du? Du bist die Sau unter Schweinen.“¹⁶⁷ Grund für seinen Zorn ist dessen heuchlerisches Verhalten: Er grüße Bekannte auf der Straße überschwänglich und herzlich, um danach über sie zu schimpfen und den eigenen Ekel zu bekunden. Dieser verteidigt sich mit den gesellschaftlichen Regeln: „Wer nicht geübt ist im Herzen- und im Armumfassen, ist für den öffentlichen Verkehr nicht zugelassen.“¹⁶⁸ Dann erzählt ER vom Rechtsstreit mit einem

¹⁶⁶ Die Spielfassung liegt dem Autor als unveröffentlichtes Exemplar vor.

¹⁶⁷ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 4

¹⁶⁸ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 4

„Dreckskerl“, der zwar als hoch geachtet gelte, in Wirklichkeit aber Witwen und Waisen bestehle. Niemand bringe die Wahrheit ans Licht. Der Freund wirft ihm „Salonfanatismus“ vor, dieser Streit bringe nichts. Unvermittelt schwenkt er über auf ERs Freundin Célimène, die „böse, dumm und platt“ sei. ER bestätigt: „... Ich bin ihr verfallen, ich brenne für sie.“¹⁶⁹

Nun gerät er mit Oronte in einen Streit, der verzückt von seinem Verliebtsein berichtet. ER beschimpft ihn als „Emotionsfaschisten“. Seine eigene emotionslose Sicht der Liebe: „Liebe ist die Reue nach der Geilheit. (...) Liebe ist Palaver. Liebe ist Paperlapapp. (...) Liebe will ich sehn, cash auf die Krallen.“¹⁷⁰

Es kommt zum Streit zwischen Célimène und ER, weil er wegen ihrer mangelnden Bereitschaft, sich festzulegen, an ihrer Liebe zweifelt: „Ich will doch nur, dass du mich liebst.“¹⁷¹ Er verlangt nach einem Zeichen ihrer Zuneigung, sie serviert ihn kalt ab.

Nun nimmt ER die Züge des Don Juan an. Er verdammt in einem Monolog Treue und Monogamie: „Schön ist die Liebe beim ersten und zweiten und dritten Fick! Dann aber Schluss. Dann aber zum nächsten schönen Ding.“¹⁷² Eine Freundin von Célimène warnt ihn vor seiner Geliebten, die ihren Körper jedem Schmeichler schenke, und gibt als Beweis einen Brief Célimènes an ihren Bruder an. Darauf angesprochen gibt sie zu, den Brief geschrieben zu haben und den Empfänger zu lieben. Mit ER verschwende sie nur ihre Zeit: „Du verdienst meine Liebe nicht. (...) Du willst mich doch nur unterwerfen.“¹⁷³ Sie schlägt die Trennung vor.

Diesen Bruch kann ER nicht akzeptieren: „Ich bin ihr verfallen.“¹⁷⁴ Es kommt zur Gegenüberstellung, denn auch Oronte, der sie ebenfalls liebt, will von Célimène eine Entscheidung. Sie kann sich nicht festlegen: „Reicht es nicht, dass eine Frau euch alle schätzt? (...) Ihr zwingt mich, nach euren beschissnen Regeln zu leben? Ich soll mich für meine Lust schämen?“¹⁷⁵ Diese Antwort macht für ER alles klar: Er hat verloren. Er resigniert

¹⁶⁹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 6

¹⁷⁰ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 8

¹⁷¹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 9

¹⁷² Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 12

¹⁷³ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 17

¹⁷⁴ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 18

¹⁷⁵ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 18

und beschließt, sich zurückzuziehen: „Schluss heißt Schluss. Ich suche mir ein Erdloch. Sie hat in allen Punkten recht – ich bin ein Krüppel.“¹⁷⁶

Der vierte Akt beginnt erneut mit einer Liebesdefinition: „Liebe ist der harte Kern, der übrig bleibt. (...) Liebe ist, Liebe war, Liebe ist gewesen – Geht Liebe immer nur in drei Schritten?“¹⁷⁷ Mit diesem Hinweis auf den Kreislauf der Liebe leiten die Autoren über auf den Plot von *Don Juan*. Der Übergang zeigt sich auch darin, dass ER einen bereits früher gehaltenen Monolog übernimmt, den er wieder mit dem Satz „An der ewigen Liebe bin ich ein Verräter“¹⁷⁸ beschließt.

Donna Elvira und ER streiten. Sie wirft ihm vor, nicht zuhören zu können, er sei ein Egoist, habe sie ständig verlassen. Plötzlich ist die alte Geschichte in der Gegenwart:

„Immer wenn du aus der Tür gingst, dachte ich: Jetzt ist es
Aus. Dann riefst du an, und da hattest du Lust, mit mir zu reden,
aber es waren keine schönen unschuldigen Gespräche – es war
Telefonsex.“¹⁷⁹

Er gibt sein verwerfliches Verhalten offen zu: „Jawohl, ich bin Menschenmüll (...)“¹⁸⁰, verfällt in eine Depression: „Ich bin schon tot (...). Ich bin so richtig im Arsch“¹⁸¹. Das drückt sich auch in den neuerlichen Liebesdefinitionen aus: „Liebe ist die Verzweiflungstat eines trüben Onanisten. (...) Liebe ist die Feindin, die mir den Krieg erklärt. (...) Liebe ist, dass mir die Hälfte nach jedem Liebestode bricht.“¹⁸²

Kurz danach ist er wieder der Alte, flirtet und verspricht die Ehe. Als ein Gläubiger von ihm sein Geld zurückverlangt, folgt wiederum eine Liebesdefinition – diesmal materialistisch: „Liebe ist die Gravur auf dem Golde der Sklavenschelle.“¹⁸³ Nach einem Streit mit seinem Vater, für dessen intensive Unterstützung er nur Sarkasmus übrig hat, definiert er erneut die Liebe: „Liebe sind die verdammten Bilder, die meinen Schädel sprengen.“¹⁸⁴ Der Streit mit Donna Elvira endet in einem resignierten Gebet, das Ähnlichkeiten mit dem katholischen

¹⁷⁶ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 18

¹⁷⁷ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 20

¹⁷⁸ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 12 und S. 20

¹⁷⁹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 21

¹⁸⁰ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 21

¹⁸¹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 22

¹⁸² Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 22

¹⁸³ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 25

¹⁸⁴ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 27

„Vater Unser“ aufweist: „Gottvater im leeren Himmel, der du nicht bei mir bist.“¹⁸⁵ Es führt erneut zu einer tiefen Depression ERs:

„Willst du nicht endlich den Todesdämon schicken?
Los mach. Los jetzt: Breche mich, würge mich, töte mich.
Leben Liebe sind vorbei – Ich warte auf den Todesstich.“¹⁸⁶

Diese Depression führt nun zu einer Wandlung: ER wendet sich der Religion zu und findet darin seine Heilung. Mit dieser Überleitung zu *Tartuffe*, die das schreckliche Ende des Don Juan in Molières Vorlage auslöst, endet der erste Teil.

Der zweite Teil beginnt mit einem Gespräch von Orgon, der von einer Geschäftsreise nach Hause gekommen ist, mit seinem Schwager über ER, den Orgon über die Maßen schätzt: „Gott spricht durch ihn (...).“¹⁸⁷ Er sei ihm vollständig ergeben, wirft ihm der Schwager vor. „Die Heilige hätte alles haben können, du verstehst nicht. Doch er teilt sein Leben und seine Gnade mit uns, mit mir, einem Wicht.“¹⁸⁸ Doch, so berichtet der Schwager, böse Gerüchte seien im Umlauf: „Dein fremder Gast kümmert sich rührend um deine Frau.“¹⁸⁹ Diese Andeutung wischt Orgon ebenso vom Tisch, wie die Frage des Schwagers nach der Hochzeit von ERs Stieftochter Charlotte, der er die Vermählung mit ihrem Geliebten versprochen hatte. Im Gespräch mit ihr eröffnet er ihr seinen Plan: Sie soll ER heiraten. Das lehnt sie ab: „Ich kann nicht auf Befehl lieben.“¹⁹⁰ Sie verzweifelt und droht, sich umzubringen.

ERs erster Auftritt im zweiten Teil beginnt wie der erste Abschnitt mit einer Liebesdefinition: „Liebe ist der Gott, der unsrer Liebe nicht bedarf.“¹⁹¹ Später treffen Orgons Frau und ER aufeinander, was er für Annäherungsversuche ausnützt. Sie verspricht diesen Vorfall zu verschweigen, wenn er sich bei Orgon dafür einsetzt, dass Charlotte ihren Verlobten heiraten darf. Doch Sohn Damis hat die beiden beobachtet und berichtet es dem Vater. Mit einer Liebesdefinition weist ER die Vorwürfe zurück: „Liebe ist: Der Sohn muss die Schönheit zerschandeln, dass er, allein auf seinem Feld, die Einsamkeit fürchten lernt.“¹⁹² Ihm selbst seien die Triebe abgestorben. Orgon glaubt ihm, verweist Damis des Hauses und überschreibt

¹⁸⁵ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 29

¹⁸⁶ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 29

¹⁸⁷ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 35

¹⁸⁸ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 36

¹⁸⁹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 36

¹⁹⁰ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 39

¹⁹¹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 44

¹⁹² Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 49

ER seinen gesamten Besitz. In einer neuerlichen Liebes-Definition preist ER das immaterielle Leben: „Liebe ist, wenn dich ein rüdiger Köter verbellt, weil du in Fetzen und verwirrt durch die Straßen gehst. (...) Es spannt dich kein Teufel vor seinen Karren, wenn du Geld und Gaben weise verschmähst (...).“¹⁹³

Als der Streit um die Hochzeit von Charlotte und ER eskaliert, zeigt Orgons Gattin ihrem Mann das wahre Gesicht von ER, indem sie ihn ein Treffen mit ER versteckt beobachten lässt. Dabei verrät er sich mehrfach: Er gesteht ihr seine Liebe, behauptet, Sünde sei nur dann eine Sünde, wenn er es verkünde, ihr Mann sei keine Gefahr, weil er in seinem Bann stehe. Das ist Orgon zu viel. Mit dem Worten „Du willst ficken, Gottes Prophet?“¹⁹⁴ stürmt er aus seinem Versteck und will ihn aus dem Haus jagen. ER weigert sich: „Du willst dich gegen mich aufbäumen? Nicht hier! Nicht in meinem Haus!“¹⁹⁵ Er will hier Tempel errichten, in dem er selbst angebetet werden soll und definiert wieder die Liebe: „Liebe ist nicht Mich und Dich, nicht Wir und Ihr.“¹⁹⁶

Mit der Regie-Anweisung „einige Jahre später“ wird auf *Der Geizige* übergeleitet. ER ist in seinem neuen Leben nicht glücklich geworden, wie aus der Liebes-Definition sichtbar wird:

„Liebe ist: Hier bin ich, und mach es mir sofort.
Liebe ist: Wichse mich, und sprich kein einziges Wort.
Liebe ist Eiszeit –, wo krieg ich die verdammte Wärme her?“¹⁹⁷

Er ist zum Pflegefall geworden, dem nicht einmal mehr sein eigener Schließmuskel gehorcht. Er ist frustriert. „Liebe piss ich an den nächsten Stamm. (...) Liebe ist, dass Scheiße Liebe lebt und Scheiße liebt.“¹⁹⁸ Sein Lobpreis auf das Leben ohne materielle Güter ist längst vergessen, das von Orgon geerbte Geld, das er sicher vergraben hat, bedeutet ihm alles: „Geld ist der umgemünzte Wert der Liebe.“¹⁹⁹ Er will Charlotte verheiraten und definiert Liebe im Gespräch mit ihr explizit sexuell: „Liebe kommt und Liebe geht, du blühst und welkst, wenn du nicht den Kerl in deinem Bett ordentlich melkst.“²⁰⁰

¹⁹³ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 52f

¹⁹⁴ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 58

¹⁹⁵ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 58

¹⁹⁶ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 61

¹⁹⁷ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 62

¹⁹⁸ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 63

¹⁹⁹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 65

²⁰⁰ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 66

Er selbst träumt trotz seiner körperlichen Unzulänglichkeiten von einer Liebesnacht: „Liebe ist, wenn ich mich im Traum verwandle: zum fleischbesessenen Tier. (...) Liebe bin ich, wenn ich bumsen kann wie ein Tyrann (...)“²⁰¹ Weitere Liebes-Definitionen werden aus der allerersten Definition zu Beginn des Stückes übernommen – somit beginnt sich der Kreis langsam zu schließen. In einer Replik erinnert ER sich an den Geschlechtsverkehr mit seiner Geliebten als kleinem Mädchen.

In einem letzten großen Monolog definiert er noch einmal die Liebe, die er ein Leben lang suchte und doch nie fand: „Liebe ist Scheiße. Liebe ist Geilheit.“²⁰² Sein Resümee: Außer der körperlichen Liebe, die dem Freier körperliche Befriedigung verschafft, gibt es keine Liebe. Doch das Suchen nach einer endgültigen Antwort nimmt kein Ende. Auch als ihm keine Definitionen mehr einfallen, spricht er weiter. Er, der nie genug bekommt, wiederholt den Satz „Liebe ist ...“ ununterbrochen, bis sein Suchen in einem – wieder an das „Vater Unser“ angelehnten – Gebet endet. Er weiß um seine Verfehlungen, fleht um die Liebe Gottes und um Antworten, auf die er schon so lange wartet. Damit steht ER wieder am Anfang, suchend und fragend.

Das Stück ist als Entwicklungs-drama zu sehen, das die schleichende Veränderung der Hauptfigur vom potenten, wortgewandten, wohlhabenden Idealisten zum hilflosen, von äußerer Hilfe abhängigen Wrack drastisch vor Augen führt: Die Enttäuschung über eine heuchlerische Welt und eine unerfüllte Liebe versucht er mit schnellen Affären zuzudecken. Doch sein Dasein als Lebemann gibt ihm keinen Halt, er verfällt in Depressionen und wendet sich der Religion zu. Hier entwickelt er sich zum Guru, zum Sektenführer, der eine ganze Familie tyrannisiert. Erneut wird ihm die Liebe zum Verhängnis, denn die Gattin seines Verehrers erwidert seine Avancen nicht. Sein Schwindel, sich die Lehren seiner Religion nach Belieben zu verbiegen, fliegt auf. Er endet als Krüppel, den nur mehr die Erinnerung, aber auch das Verlangen nach körperlicher Liebe am Leben hält. Er bleibt Zeit seines Lebens ein Suchender, dem sein Verlangen nach immer mehr zum Verhängnis wird.

Obwohl die Autoren in der Hauptfigur Molière selbst darstellen wollten, möchten sie sie verallgemeinernd auch als Mann schlechthin, als „Jedermann“ gesehen wissen, was im Namen „ER“ deutlich wird. Die Autoren bewegen sich in dieser Neudeutung weit von den Vorlagen weg, von denen nur grobe Handlungszüge und die Hauptfiguren geblieben sind.

²⁰¹ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 71

²⁰² Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 74

Molières Humor, die Leichtigkeit der Stücke und die typischen Intrigenhandlungen wurden gestrichen, sein Leibthema, die Heuchelei, wird nur gestreift. Im Zentrum steht nun ein Mann auf der Suche nach Liebe.

Diese Suche, aber auch die persönlichen Veränderungen des ER werden in den konsequent eingestreuten Liebesdefinitionen sichtbar gemacht. Sie ergeben einen roten Faden, eine Konstante im Stück. Damit wird deutlich, wie sich ERs Sicht der Liebe unentwegt verändert. Die einzelnen Szenen deuten nur das Nötigste an; sie sind lose und bruchstückhaft miteinander verbunden. Trotzdem ist ein Verstehen des Inhalts vermutlich auch ohne Vorkenntnis der vier Vorlagen möglich. Die Sprache ist von kurzen, kraftvollen Sätzen geprägt. Eine Neigung zu deftiger, fäkalen Ausdrucksweise ist nicht zu übersehen, etwa mit Begriffen wie „dreckige, durchgefickte Sau“²⁰³, „Ich bin die Knackwurst im Porzellanbecken“²⁰⁴, „Ich bin so richtig im Arsch“²⁰⁵ oder „Bald fickt dein Scheiß Heiliger dich so richtig durch“²⁰⁶. In Reimen sprechen nur ER und jene Personen, die ihm nahe stehen oder von ihm abhängig sind.

I.3.3. Die Uraufführung

Das Stück wurde erstmals am 30. Juli 2007 auf der Pernerinsel in Hallein aufgeführt. Im Rahmen der Salzburger Festspiele wird dort im ehemaligen Salzlager eine große Halle bespielt, in der vor jeder Aufführung Bühne und Zuschauertribüne aufgebaut werden müssen. Hier sind vor allem zeitgenössische Stücke oder moderne Klassiker-Neubearbeitungen zu sehen. Bedingungen wie in einem regulärem Theater, etwa Dreh- und Versenkbühne, Prozebühne oder Schnürboden, gibt es nicht. Nach den zehn Aufführungen in Hallein wurde die Koproduktion ins Repertoire der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz übernommen.

Das Bühnenbild von Kathrin Brack war sehr reduziert: Das Stück spielte in einem dunklen Raum, in dem es – bis auf eine Ausnahme – fortwährend schneite. Gegen Ende des Stückes erzeugten Windmaschinen Schneestürme. Abgesehen von fahrbaren Lautsprecherboxen wurden kaum Requisiten verwendet. Gerade dieser Minimalismus ließ das Erzeugen von

²⁰³ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 16

²⁰⁴ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 19

²⁰⁵ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 22

²⁰⁶ Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 43

starken Bildern zu: der weiß-kalte Schnee als Gegensatz zum schwarzen Raum, ER als in Windeln gewickelter und mit Sakko sowie Sonnenbrille aufgetakelter Pflegefall, angedeutete sexuelle Handlungen wie Onanieren oder das Trinken von Urin als „Natursekt“. Die musikalische Untermalung von Laurent Simonetti, die von Songs wie „Ein Schiff wird kommen“ über Kinderlieder wie „Der Bi-ba-butzemann“ bis zu dröhnender Orgelmusik reichte, gewann in der kargen Ausstattung ebenfalls an Bedeutung. Für die Kostüme war Ilse Vandenbussche verantwortlich, die Licht-Inszenierung stammte von Mark Van Denesse.

Die durch zwei Pausen unterbrochene, insgesamt etwa fünfstündige Aufführung wurde von Mit-Autor Luk Perceval inszeniert, der das Stück auf den Hauptdarsteller Thomas Thieme konzentrierte. Tragende Rollen spielten Partycia Ziolkowska („Célimène“) und Karin Neuhäuser („Donna Elvira Arsinoé alias Dorine“) als Gegenspielerinnen. Alle anderen Rollen fiel mindere Bedeutung zu. Sie fungierten eher als Stichwortgeber und waren kaum bedeutend für die weitere Entwicklung im Stück. Zu sehen waren laut Textbuch²⁰⁷ Thomas Bading („Dimanche Philinte alias Orgon“), Christina Geiße („Charlotte Eliante“), Felix Römer („Don Carlos Oronte“), Kay Schulze („Alcaste alias Cléante La Flèche“) und Ulrich Hoppe („Clitandre alias Valère“) als Zwillinge, Stefan Stern („Gardist“ und „Damis“) und Horst Hiemer („Don Luis“ und „Frau Pernelle“).

Die Uraufführung wurde im Vorfeld von einigen Medien als skandalträchtig²⁰⁸ eingestuft. Ein Grund dafür liegt wohl in der Reaktion des Schauspielers der Festspiele, Thomas Oberender, auf eine Szene im Stück. Oberender habe Perceval gegen den Willen von Festspiel-Intendant Jürgen Flimm durchgesetzt, schreibt Max Glauner am 29. Juli in der *FAZ am Sonntag*:

„Nach dem Durchlauf aber bekommt er kalte Füße: Es liege an der Onanierszene, sagt Perceval. Aber: ‚Ich bin nicht bereit, stumpfsinnige Unterhaltungskultur zu machen. So gesehen, ist für mich die Wichsszene Kunst. Wir machen weiter wie bisher.‘“²⁰⁹

Wolfgang Höbel berichtet in einem Porträt über Hauptdarsteller Thomas Thieme für das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* am 30. Juli ebenfalls von Unstimmigkeiten zwischen dem

²⁰⁷ Vgl. Zaimoglu, Senkel, Perceval, 2007, S. 2 und 33, Fassung vom 25. Juli

²⁰⁸ Vgl. Laudenbach, Peter, *Süddeutsche Zeitung*, 31. Juli 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, *Pressespiegel*, S. 24 (eigene Zählung), Jeannée, Michael, *Kronen Zeitung*, 2. August 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, *Pressespiegel*, S. 9 (eigene Zählung) und Kümmel, Peter, *Die Zeit*, 2. August 2007, S. 35

²⁰⁹ Glauner, Max, *FAZ am Sonntag*, 29. Juli 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, *Pressespiegel*, S. 52 (eigene Zählung)

Direktorium und den Produktionsmitgliedern. Laut Thieme hätten die „Festivalmacher“ das Stück „zu kräftig geraten oder zu deftig“ gefunden: „In ‚schockierte, blasse Gesichter‘ habe er gesehen. Die Probe für Pressefotografen ist erst mal abgesetzt, um den Boulevardblättern keine Bilder zu liefern, die sich zum Skandal hochschreien lassen.“²¹⁰ Allen Kritikern ist außerdem noch das epochale Werk „Schlachten!“ in Erinnerung, in dem Perceval bei den Salzburger Festspielen 1999 aus acht Shakespeare-Stücken mit 93 Szenen und 225 Figuren eine zwölfstündige Neufassung schuf.

I.3.4. Die Intentionen des Autors

Luk Perceval äußerte sich wiederholt in Interviews und Programm-Publikationen zum Stück. Demnach standen für den Co-Autor und Regisseur vor allem vier Zielsetzungen im Vordergrund. Erstens wollte er einen Mann zeigen, der an seiner utopischen Weltsicht, vor allem aber an seiner Sehnsucht nach Sex und Liebe scheitert.²¹¹ Es gehe, so Perceval, um „eine Sehnsucht, die sich nie einlöst, nicht durch die Liebe, nicht durch die Sexualität“ und um „die Konfrontation mit der unverschleierte[n], ungeschminkte[n] Existenz“²¹². Der Protagonist entwickle im Lauf seines Lebens Selbsthass, werde in den ersten beiden Stücken von der Gesellschaft manipuliert und ausgeschlossen. „Aber er beschließt, die Religion zu benutzen. Er macht er (sic!) die Gesellschaft zum Instrument und siegt (...). Und es endet mit ‚Der Geizige‘, wo Molière einen alten Mann zeigt, der nur noch einen Wert hat: das Geld.“²¹³ Ein zentraler Punkt dieser vier, wie aller Stücke Molières ist für Perceval, „(...) wie die Hauptfigur mit Liebe umgeht und dabei gleichzeitig von der Macht abhängig ist. Das ist letztlich Molières eigenes Lebensproblem und die tragische Seite der Figuren, in denen er sich spiegelt.“²¹⁴

Damit spricht Perceval seine zweite Intention an: In der Zusammenschau der vier Werke können – quasi als Jedermann-Geschichte – Aussagen über den Mann im Allgemeinen und über Molière selbst im Besonderen gemacht werden. Es sei möglich, in dieser

²¹⁰ Höbel, Max, Der Spiegel, 30. Juli 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, Pressespiegel, S. 8 (eigene Zählung)

²¹¹ Vgl. Thomas Irmer, Programmbuch, Salzburger Festspiele 2007, S. 19

²¹² Luk Perceval im Interview mit Peter Laudenbach, Süddeutsche Zeitung, 31. Juli 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, Pressespiegel, S. 24 (eigene Zählung)

²¹³ Luk Perceval im Interview mit Hedwig Kainberger, Salzburger Nachrichten, 28. Juli 2007, S. 30

²¹⁴ Luk Perceval im Interview mit Thomas Irmer, Programmbuch, Salzburger Festspiele 2007, S. 20

Überschneidung die „heimliche Autobiografie“ Molières zu erkennen.²¹⁵ Hier komme der verhinderte Tragödienschreiber Molière zum Vorschein, der von der Gesellschaft zur Komik gezwungen worden sei.²¹⁶ Das Stück zeige Bruchstücke von Erlebnismomenten: „Es ist ein Röntgenbild, das sichtbar macht, was in diesem Menschen drin war – an Wut auf die Welt, an Hass, an Selbsthass und immer auch diese Sehnsucht, die nie, nie genug kriegt.“²¹⁷ In diesem unablässigem Streben nach Glück, Reichtum, Macht, Sex, aber auch menschlicher Wärme und Liebe wird Percevals Molière-Figur zum allgemein gültigen Mann, zum Jedermann. Er verfängt sich in seiner Widersprüchlichkeit, die mit einer ständigen Neudefinition dieser Werte einhergeht. Die Folgen der quälenden Suche: Enttäuschung, Hass und ein Verlangen nach immer mehr. Diese Figur hat für Perceval einen besonderen Reiz: „Etwas Derartiges suche ich schon sehr lange: dass eine Figur sich nicht von Punkt A nach Punkt B entwickelt und dort scheitert oder verzweifelt, sondern dass es um ein Tier geht, das in allen möglichen Farben und Tönen um seine Existenz kämpft – in seiner ganzen Widersprüchlichkeit.“²¹⁸ Auch im Vorab-Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* vergleicht Perceval die Hauptfigur mit einem Tier, um den Kern des Stückes zu erklären:

„Das ist für mich die Essenz dieses Abends: Wir sitzen vier Stunden zusammen in diesem schwarzen Raum, und wir schauen dem Stier zu, wie er vier Stunden lang mit dem Kopf gegen die Wand rennt. Er will leben, das ist das Ritual: Ein Sieg über den Tod.“²¹⁹

Percevals drittes Ziel ist die inhaltliche Erneuerung der Vorlagen, indem er Komik und Intrigenhandlung streicht. Für ihn seien die einzelnen Stücke wenig reizvoll gewesen, erklärt Perceval: „Wer Molières Stücke liest, erkennt auch das Bedürfnis, die Leute mit Kneipenwitzen zu unterhalten. Ich habe versucht, die Maske des Witzes wegzukratzen.“²²⁰

Viertens sollte die Sprache die im Stück notwendige Entwicklung anzeigen. Grundsätzlich spreche nur die Hauptfigur in Versen, um zu zeigen, dass sie sich in Sprachmustern bewege, denen sie nicht entrinnen könne, sagt Perceval. Zu Beginn, beim *Menschenfeind*, gehe es um ein Spiel der Eloquenz; als er einen Gerichtsprozess trotz seiner Beredsamkeit verliere, zweifle er an dieser Fähigkeit. Bei *Don Juan* wird die Eloquenz, das Talent dieses Mannes

²¹⁵ Vgl. Thomas Irmer, Programmbuch, Salzburger Festspiele 2007, S. 21

²¹⁶ Vgl. Simon, Anne-Catherine, Salzburger Festspiele 2007 Daily, 29./30. Juli 2007, S. 3 (eigene Zählung)

²¹⁷ Luk Perceval im Interview mit Hedwig Kainberger, Salzburger Nachrichten, 28. Juli 2007, S. 30

²¹⁸ Luk Perceval in Thomas Irmer, Perceval – Molière. Eine Annäherung, Programmbuch, Salzburger Festspiele 2007, S. 14

²¹⁹ Luk Perceval im Interview mit Peter Laudenbach, Süddeutsche Zeitung, 31. Juli 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, Pressespiegel, S. 25 (eigene Zählung)

²²⁰ Luk Perceval im Interview mit Hedwig Kainberger, Salzburger Nachrichten, 28. Juli 2007, S. 30

„(...) zu einer Art Wahnsinn, denn er ist bereits isoliert – und keiner reimt mehr mit. Nur noch die am unmittelbarsten Abhängigen. Als Tartüff wird seine Sprache dann Verkündigung und Werkzeug der Beherrschung seiner Umwelt. Hier geht er zwar als vermeintlicher Sieger hervor, aber am Ende, als dementer Geiziger, ist seine Sprache letztlich zur Beschränkung geworden. Sie reimt sich nur noch auf Sex und Geld.“²²¹

I.3.5. Reaktionen der internationalen, deutschsprachigen Printmedien

Inszenierung und Stück wurden von den Kritikern aus Deutschland und der Schweiz überwiegend ablehnend aufgenommen, für die Leistungen der Schauspieler – allen voran für Hauptdarsteller Thomas Thieme – und zumeist für Kathrin Bracks Schneefall-Bühnenbild gab es anerkennendes Lob.

Am deutlichsten drückt Gerhard Stadelmaier für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*²²² seine Ablehnung aus: Er wischt die medial breit angekündigte und monatelang einstudierte Premiere mit einem 32 Zeilen langen Mini-Einspalter in der unteren Blatthälfte der Feuilleton-Aufmacherseite vom Tisch und zeigte damit seine Ansicht von der Bedeutungslosigkeit der Aufführung. Größe und Position des Artikels stellen bereits die eigentliche Kritik dar, die er im Text mit acht Sätzen ausführt. Darin kritisiert er, dass die dargestellte Problematik den Zuschauer nicht berühre („Armer Kerl. Will unaufhörlich Liebe und kriegt nicht mal Sex. Aber was geht das uns an?“) und dass die derbe, auf Provokation ausgerichtete Sprache nicht mehr zeitgemäß sei. Besonders stört ihn Percevals großzügige Neuinterpretation der vier Stücke („Dass der Oberdurchgeknallte (...) etwas mit Molières Menschenfeind, Don Juan, Tartuffe oder Geizigem zu tun haben soll (...), ist die Frechheit der Saison.“) und die Fokussierung auf das Thema der (körperlichen) Liebe.

Diese Neudeutung sehen die meisten Berichterstatter kritisch. Was Perceval zeige, sei nur ein schlechter Witz, schreibt Paul Jandl für die *Neue Zürcher Zeitung (NZZ)*. Perceval bewaise sich zwar erneut als „Zertrümmerer der Traditionen“, interessiere sich aber „in Wahrheit keinen Deut für das Werk Molières“.²²³ Er unterschlage die subtilen Nebendiskurse. „Der bei Molière monströse, mit Blut durchpulste Körper der Gesellschaft ist bei Perceval nur noch ein schlapper Schwanz.“²²⁴ Christine Dössel sieht in der *Süddeutschen Zeitung (SZ)* nur eine

²²¹ Luk Perceval im Interview mit Thomas Irmer, Programmbuch, Salzburger Festspiele 2007, S. 20f

²²² Vgl. Stadelmaier, Gerhard, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. August 2007, S. 31

²²³ Jandl, Paul, *Neue Zürcher Zeitung*, 2. August 2007, S. 25

²²⁴ Jandl, Paul, *Neue Zürcher Zeitung*, 2. August 2007, S. 25

„Verhackstückung“ von Molières Vorlagen, „aus denen allenfalls noch Motive und Figurenverschnitte durch das Kunstschneegestöber auf Kathrin Bracks Bühne geistern“²²⁵. Aufgrund der starken Zentrierung auf den Hauptdarsteller hätte man die Inszenierung in „Thomas Thieme. Eine Passion“ umbenennen müssen. Peter Kümmel von *Die Zeit* empfindet das Stück als „Familienaufstellung im Geiste Hellingers: der Dichter, umringt von den Geburten seiner Fantasie“²²⁶. Die Erkenntnis sei: „Man kommt nicht weiter, man schichtet nur neues Unglück auf den Schmerz.“²²⁷ Wolfgang Kralicek (*Theater heute*) erkennt eine „monströsen Männerfigur“, die Protagonisten der Vorlagen seien „nur verschiedene Facetten eines schwanzfixierten Mannes, der Liebe nicht von Lust unterscheiden kann“²²⁸.

Ebenfalls auf wenig Zustimmung stößt die sprachliche Ausarbeitung. Besonders Peter Michalzik geht in der *Frankfurter Rundschau* mit dem Text hart ins Gericht, von dem „man lieber schweigen“ würde:

„Was Feridun Zaimoglu und Günter Senkel Molières Stücken abgepresst haben, ist voll klappernder Reime, die ein paar Mal befreiende Wirkung haben können, auf Dauer aber furchtbar nerven. Liebe wird zum scharf gewürzten Storchbraten, weil sich das auf Tod in Raten reimt. Kein Kalauer ist zu billig, keine Ferkelei wird ausgelassen (...). Thiemes Radikalität wird durch diesen Kinderkram unterlaufen.“²²⁹

Weder eine Entwicklung, noch die angekündigte Charakteristik Molières seien erkennbar. „Von Charakterzeichnung, Figurenperspektive, Entwicklung oder auch nur überlegtem Aufbau scheinen die Autoren noch nie gehört zu haben.“²³⁰ Paul Jandl fragt sich unter dem Zwischentitel „Reimender Terrorgeist“ in der *NZZ*, ob es im Text „um etwas anderes als um die Komposita des Wortes Ficken oder viel mehr ‚Figgen‘“²³¹ geht. Der Text bleibe vollkommen spannungsfrei. Er erlebt ihn als „endlos gleich klingenden Wortschwall des grossen Themas ‚Liebe ist ...‘“²³², während ihn Wolfgang Kralicek in *Theater heute* als ein „langes, litaneiartiges Gedicht“²³³ empfindet.

²²⁵ Dössel, Christine, *Süddeutsche Zeitung*, 1. August 2007, S. 13

²²⁶ Kümmel, Peter, *Die Zeit*, 2. August 2007, S. 35

²²⁷ Kümmel, Peter, *Die Zeit*, 2. August 2007, S. 35

²²⁸ Kralicek, Wolfgang, *Theater heute*, Oktober 2007, S. 20

²²⁹ Michalzik, Peter, *Frankfurter Rundschau*, 1. August 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, Pressespiegel, S. 5 (eigene Zählung)

²³⁰ Michalzik, Peter, *Frankfurter Rundschau*, 1. August 2007, zitiert nach: Salzburger Festspiele, Pressespiegel, S. 6 (eigene Zählung)

²³¹ Jandl, Paul, *Neue Zürcher Zeitung*, 2. August 2007, S. 25

²³² Jandl, Paul, *Neue Zürcher Zeitung*, 2. August 2007, S. 25

²³³ Kralicek, Wolfgang, *Theater heute*, Oktober 2007, S. 20

Die Leistung Thiemes wird im Gegensatz dazu honoriert, etwa bei Paul Jandl in der *NZZ*: „Seine Erschöpfung ist vollkommen, denn er ist Gott in diesem Stück, er ist das Ekel und der Held. Der Rest des Bühnenpersonals (...) ist dabei nur bessere Statisterie.“²³⁴ So wie Jandl in seiner Nebenbemerkung kritisiert auch Christine Dössl in der *SZ* die extreme Zentrierung auf Thiem: „Neuhäuser ist die einzige, die zur schauspielerischen Großmacht Thiem einen massiven Gegenpart bilden könnte, wenn man sie denn spielen (...) ließe. Alle um Thiem herum sind nichts als Satelliten, schauspielerische Begleiterscheinungen.“²³⁵

Als einer der wenigen Kritiker findet Wolfgang Kralicek für *Theater heute* für die Inszenierung insgesamt mäßig positive Worte. Das „auf dem Papier interessante Konzept“ gehe auf der Bühne „nur bedingt“ auf: „Aber in seiner brachialen Arsch-ins-Gesicht-Attitüde hat der Abend auch etwas Imponierendes. Wer will, kann diese große Macho-Oper als unmoralische Version des ‚Jedermann‘ lesen: das Spiel vom Sterben des geilen Mannes.“²³⁶ Christine Dössel spricht in der *SZ* dagegen von einem „heillos leeren Theaterabend“, an dem „uns ein großes Nichts als des Kaiser neue Kleider und sabbernde Männerfantasien als Wahrheitssuche“²³⁷ verkauft würden. Karin Neuhäuser bringt den Abend auf den „G-Punkt“: „‚Bisschen quatschen, bisschen wixsen. Das Übliche.‘ Man geht ratlos heraus und versteht Percevals Welt nicht mehr.“²³⁸

²³⁴ Jandl, Paul, *Neue Zürcher Zeitung*, 2. August 2007, S. 25

²³⁵ Dössel, Christine, *Süddeutsche Zeitung*, 1. August 2007, S. 13

²³⁶ Kralicek, Wolfgang, *Theater heute*, Oktober 2007, S. 21

²³⁷ Dössel, Christine, *Süddeutsche Zeitung*, 1. August 2007, S. 13

²³⁸ Dössel, Christine, *Süddeutsche Zeitung*, 1. August 2007, S. 13

I. 4. Die Analysen

I.4.1. Bernhard Flieher, *Salzburger Nachrichten*

Kurzanalyse

Der Produktion *Molière. Eine Passion* wird in den Salzburger Nachrichten die größte Bedeutung im Vergleich der sieben Zeitungen beigemessen: Mit 1060 Wörtern und 224 Zeilen ist diese Kritik die längste, sie erstreckt sich als einzige über eine gesamte, großformatige (rechte) Seite, ist der Aufmacher des Kulturressorts und – aufgrund der üblichen Positionierung dieses Ressorts in der Zeitung – bereits auf Seite neun platziert.

Der erste Eindruck spiegelt den provokativen Charakter der Inszenierung. Auf den zwei großflächigen Bildern im Hoch- und Querformat sind nur spärlich bekleidete Menschen zu sehen, einer (Hauptdarsteller Thomas Thieme) hält die linke Hand am Schritt, eine (Patrycia Ziolkowska) spricht oder singt in ungewöhnlicher Pose liegend, den Kopf Richtung Boden gestreckt, mit einem Mikrofon in der Hand. Der Gegensatz zwischen dem Schneefall, der auf den beiden Bildern zu sehen ist, und der Nacktheit der Schauspieler korrespondiert mit der Artikelüberschrift „Sehnsucht nach der Schneeschmelze“.

Die ersten Informationen aus Überschrift, Vorspann, Zwischentiteln und Bildtexten geben vor allem Atmosphärisches, wenig Fakten und kaum Wertungen wieder. Der Autor setzt zum Beispiel das Wissen des Lesers voraus, dass es sich um eine Produktion der Salzburger Festspiele handelt und erwähnt nicht, dass es dabei um eine Neufassung aus vier Molière-Werken geht. Der Einstieg muss also entweder über die durch Vorwissen geweckte Neugierde oder aufgrund der auf den provokativen Aspekt der Aufführung ausgerichteten Seitengestaltung gelingen.

Die Überschrift stellt eine grobe thematische Zusammenfassung der Produktion aus Sicht des Autors dar und spricht anhand der Wörter „Sehnsucht“ und „Schneeschmelze“ die Themenkreise Liebe/Wärme, Ende/Tod an. Der Bezug zu den Bildern durch den Begriff „Schnee“ könnte potenzielle Leser neugierig machen, die vordergründige Banalität der Überschrift allerdings auch zum Umblättern reizen. Der sechszeilige Vorspann gibt dem Leser mit dem ersten Satz („Unerfüllt bleiben alle Träume, weil Leere regiert“) ein Rätsel auf

(Wieso lässt Leere Träume nicht erfüllen?) und macht den Einstieg damit nicht leicht, gerade diese Rätselhaftigkeit könnte aber auch zum Weiterlesen motivieren. Im zweiten Satz folgen erste Informationen und eine erste Wertung („beeindruckt“, „gewaltig“). Die zwei zweizeiligen Zwischentitel deuten Themenkreise an, ohne sie exakt zu benennen. Der zweite Zwischentitel („Nutzen, benutzen, ausnutzen, sterben“) gibt ähnliche Informationen wie einer der beiden Bildtexte („(...) nutzt und benutzt, wie es ihr gefällt“). Beide Bildtexte beginnen mit einer Wortgruppe vor einem Doppelpunkt und geben vor allem Atmosphäre und Thematisches wieder.

Die 67 Sätze der Kritik sind mit durchschnittlich 16 Wörtern pro Satz eher lang, aber trotzdem gut verständlich. Es gibt keine Schachtelsätze, die Länge entsteht meist durch Einschübe in Klammern oder zwischen Bindestrichen, die Gesagtes näher erläutern sollen. Es werden kaum Fremdwörter oder Fachausdrücke verwendet, eine Hürde im Lesefluss könnte das Erwähnen von Musikgruppen, Musikrichtungen und einer Liedtextzeile auf Englisch darstellen.

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

Bernhard Flieher wählt als Einstieg in die Kritik (Zeilen 1 bis 52) die Beschreibung einer konkreten Szene. Er erzählt in kurzen Worten, wie Hauptdarsteller Thomas Thieme mitten auf der Bühne eine Masturbation zeigt. Diese Schilderung wird mehrmals durch die Darstellung der Gefühlswelt, der Weltsicht und der persönlichen Lebenssituation der Hauptfigur unterbrochen. Mit einer zusammenfassenden Analyse („Wem die Eigenliebe nicht einmal mehr körperlich gelingt, der hat das Endstadium erreicht“, Zeilen 47ff) wird der Ausstieg aus der Szene vorbereitet und ihre Existenz in der Kritik begründet: Damit gelinge dem Regisseur ein „unerbittliches Bild für die Ausweglosigkeit“ der Figur.

Nun schildert Flieher Reaktionen des Publikums: Manche Zuseher verließen an dieser Stelle – wie andere bereits zuvor – die Aufführung. Das kommentiert der Autor mit einer Bemerkung über die Lebensnähe der Inszenierung. Im dritten Teil der Kritik (Zeilen 65 bis 113) nutzt er insgesamt dreimal den Vergleich mit einer früheren Produktion Percevals (*Schlachten*), um den Entstehungszusammenhang der Inszenierung und deren inhaltliche Weiterentwicklung darzustellen, eine Kurzzusammenfassung des Stückes („(...) wächst eine Lebens-, Leidens-

und daher Liebesgeschichte über den Zerfall eines Menschen“, Zeilen 78ff) zu geben und für Bemerkungen über die Sprache, den Bezug zur Realität sowie die Entwicklung der Figur anhand der Vorlagen.

Anhand des Veränderungsprozesses der Hauptfigur leitet der Autor über auf Teil vier (Zeilen 114 bis 181), der die Frage der Werktreue und des Umgangs Percevals mit den Vorlagen behandelt. Darin begründet der Autor seine Ansicht, dass das Herausgreifen von Molières Themen aufgrund ihres Zeitbezugs wichtiger sei als die Komödien selbst. Die Beziehung zwischen Neudeutung und Wiederbearbeitung sieht Flieher ähnlich wie bei großen Pop-Songs, die ebenfalls „die ewigen Themen variieren“. Percevals Umgang mit den Nebenfiguren aus Molières Komödien gibt ihm Anlass zur Kritik, aber auch zur Darstellung von Schauspielerleistungen. Die Nebenfiguren leiten den Autor in einer weiteren Passage (Zeilen 182 bis 202) zur Analyse über den Einsatz der Sprache und der Dramaturgie und zur Beschreibung des Spiels von Thomas Thieme.

Ab Zeile 202 wird der Schluss eingeleitet. Dabei wird erneut die Unfähigkeit der Hauptfigur, Liebe zu definieren und zu finden, thematisiert. Nun ist Flieher beim finalen Gedanken angelangt: Der Schnee, der während der gesamten Vorstellung fällt, decke diese Fragen zwar bequem zu (ein indirekter Hinweis auf einen eingangs zitierten Song von Bob Dylan) – das habe aber nichts mit der Intention Percevals zu tun. Somit wird noch einmal die Arbeit der Regie gewürdigt.

Insgesamt ist ein gut durchdachter Aufbau festzustellen. Als roter Faden zieht sich das Aufgreifen von Pop-Songs durch die Kritik: Am Beginn beschreibt Flieher den Song *Desolation Row* von Bob Dylan, um die Lebenssituation der Hauptfigur deutlich zu machen, in Teil vier benützt er den Song *Hurt*, um anhand von dessen Interpretationsgeschichte das Spannungsfeld zwischen Neudeutung und Bearbeitung eines bereits existierenden Werkes aufzuzeigen. Im Schlussteil greift Flieher noch einmal auf den zu Beginn erwähnten Song durch einen Hinweis zurück, womit sich der Bogen schließt. Die geschickt gewählten Überleitungen führen den Autor wie von selbst von einem Thema zum nächsten und machen das Lesen flüssig. Kontraste, Sprünge oder Brüche vermeidet der Autor weitgehend, ihm geht es um ein lockeres, aber stringentes Erzählen. Der von Edmund Schalkowski geforderten Wechsel zwischen Detail und Ganzem ist nur in der Schilderung der Einstiegssequenz zu bemerken. Diese regt durch die lebendige Beschreibung einer durchaus provokativen Szene

aus dem Stück zum Weiterlesen an. Dabei nimmt sich der Autor für das Erzählen genügend Platz.

Kriterium 2: Ziel der Kritik

Beschreiben und Erklären stehen in dieser Kritik im Vordergrund. Der Autor will zum einen die wesentlichen Ereignisse des Abends darstellen, zum anderen versucht er sie – aufbauend auf die Beschreibung – zu analysieren und zu deuten. Er möchte verstehbar machen, in welcher Situation und in welchem Umfeld sich die Hauptfigur befindet, wie sie denkt, welche Motive sie zu ihren Handlungen bewegen, welche Entwicklungen sie aus welchen Gründen durchmacht. Vergleiche sollen diese Gedanken klarer werden lassen. Auf Bewertungen wird vergleichsweise wenig Wert gelegt.

Flieher will aber nicht nur die großen Themen des Stückes abstecken, sondern auch Fragen der Bearbeitung der Molière-Vorlagen durch Perceval beantworten: Wie legitim ist es, die Stücke derart zu verändern? Zusätzlich ordnet er die Neuproduktion durch den Vergleich mit *Schlachten* in das Werkschaffen des Künstlers ein und zeigt Veränderungen und Entwicklungen auf. Kein Anliegen ist es dem Autor allerdings, den Stellenwert der Uraufführung in aktuelle oder historische Stücktraditionen bzw. das Stück als Molière-Bearbeitung in die Interpretationsgeschichte einzubetten.

In seiner Funktion sieht sich der Autor wohl als Bote, der auch denen, die nicht in der Aufführung waren, vom Stück berichtet, und diese Erzählung mit einer ausführlichen Analyse, aber kaum eigenen Urteilen ausstattet. Er ist Vermittler, nicht Bewerter.

Kriterium 3: Sprache

Bernhard Flieher bedient sich mehrerer sprachlicher Mittel. In der Einstiegsszene arbeitet er mit der Beschreibung eines konkreten Beispiels, das er nicht nur benützt, um einen zentralen inhaltlichen Aspekt darzustellen, sondern das ihm auch zur Beschreibung der Hintergründe in Bezug auf die Figur und die Themenbereiche des Stückes dient. Dabei wird die Beschreibung dreimal von der Analyse unterbrochen, was aber den Lesefluss nicht stört. In den Zeilen 13ff und 124ff verwendet Flieher Vergleiche. Mittels Pop-Songs werden inhaltliche Aussagen vorbereitet. In den Zeilen 59ff vergleicht er die Aufführung mit einem Ringkampf, um den inneren Kampf der Hauptfigur, aber auch das Kämpfen des Produktionsteams mit dem Stück zu verdeutlichen. Er bleibt im Bild, wenn er das vorzeitige Verlassen von Zuschauern als „das

Handtuch werfen“ beschreibt. Die Vergleiche sind schlüssig und helfen dem Leser beim Verstehen des Gesagten.

Besonders im hinteren Teil der Kritik neigt der Autor zu Aufzählungen. Sie dienen vor allem der Zusammenfassung (etwa Zeilen 158ff) und der Darstellung der Leistungen von Schauspielern (etwa Zeilen 178ff, 199f). Im zweiten Fall verliert der Text dadurch an Schärfe, weil das Verwenden einer typischen Szene aussagekräftiger ist als die Aufzählung des Leistungsspektrums. Ebenfalls Verwendung finden sprachliche Bilder wie „er winselt um die Gnade des Endes“ (Zeilen 112f) oder „er reimt sich um Kopf und Kragen“ (Zeilen 207f).

Vor allem zu Beginn des Textes setzt der Autor die ästhetischen Erfahrungen sehr präzise und prägnant sprachlich um. Wenige Worte genügen ihm, um ein aussagekräftiges Bild im Kopf des Lesers zu erzeugen: „Die fleischige Hand legt an zu einer finalen Erlösung in der Unterhose. Bauchfett und Brustwarzen schwappen in wichsender Bewegung.“ (Zeilen 1ff). Die große sprachliche Stärke der Kritik liegt in ihren exakten Verknüpfungen, die dem Text Harmonie verleihen und als großes, rundes Ganzes aus einem Guss wirken lassen. Der Autor erzählt kompetent in der ihm eigenen Sprache und verzichtet auf Brüche, Wechsel der Tonlage, sprachliche Experimente und auf die Möglichkeit, seine Sprache jener des Stückes anzupassen.

Kriterium 4: Beschreibung

Die Beschreibung ist für Flieher oft der Ausgangspunkt für Analyse und Urteil, etwa wenn aus der Beschreibung von Johnny Cashs Interpretation des Songs „Hurt“ die Bedeutung von Percevals Arbeit abgeleitet wird (Zeilen 133ff). Zur Beschreibung werden – neben dem bereits erwähnten Erzählen einer konkreten Szene und dem Anführen von Aufzählungen – häufig Adjektive verwendet, wenn zum Beispiel Cash „berührend und schmerzhaft“ vom Ende singt (Zeilen 136f) oder eine Rolle als „gieriges, geiles Zuckerpüppchen“ (Zeile 159f) dargestellt wird. Auch in der Beschreibung wird mit Bildern gearbeitet, etwa um die Auswirkung einer Tätigkeit möglichst kurz und prägnant darzustellen: So „hämmer“ Industrial Rock den Song *Hurt* „ins Hirn“ (Zeilen 130ff).

Weniger deutlich gelingt Flieher die Beschreibung eines „großen Momentes“ der Schauspielerin Karin Neuhäuser, die durch das wiederholte Anstimmen des Liedes „Ein Schiff wird kommen“ aus diesem „Billig-Schlager“ einen „Sehnsuchts-Klassiker“ werden

lasse. Klar ist, dass nach Meinung des Autors durch dieses Lied die Sehnsucht gut versinnbildlicht wurde – aber wie kann sich ein Lied durch eine einmalige Vorführung, der der Autor beiwohnte, von einem Schlager zu einem Klassiker verwandeln? Floskelhaft wirkt auch die Beschreibung der Spielweise von Patrycia Ziolkowska, die „pure Zuschaulust bereitet“. Hier wäre es sinnvoller, ein konkretes Bild für das Auslösen der Lust am Zuschauen zu finden, was den Vorteil hätte, dass sie sich von selbst erklären würde.

Verstärkt werden Beschreibungen durch Mehrfachnennungen. So trichtert Flieher insgesamt dreimal seinen Lesern ein, dass Thieme seine Rolle nicht spiele, sondern lebe: Die Figur „ER“ werde „(...) bis ins letzte Extrem nicht gespielt, sondern gelebt von Thomas Thieme (...)“ (Zeilen 6ff), er agiere „jenseits von Schauspielerei“ (Zeilen 196f) und seine Stimme komme „aus Abgründen, die keiner spielen kann, sondern leben muss“ (Zeilen 200ff). Hier ist anzumerken, dass das von Flieher breit hervorgehobene „Leben“ einer Rolle durch den Schauspieler weder möglich noch wünschenswert ist. Es ist unmöglich, dass der Schauspieler für die Zeit der Vorstellung das Leben eines anderen annimmt, daher kann er selbst bei realistischster Darstellung immer nur so agieren, als ob er wie die dargestellte Figur handeln würde.

Kriterium 5: Urteil

Definitive Urteile sind in der Kritik vergleichsweise selten zu finden. Wie erwähnt, werden fast alle Elemente, die die erste Aufmerksamkeit des Lesers erregen, nicht für Bewertungen genützt. Nur im Vorspann findet sich im Satz „'Molière. Eine Passion' von Luk Perceval auf der Pernerinsel beeindruckt als gewaltiger Kampf ums Überleben“ durch die Wörter „beeindruckt“ und „gewaltig“ die persönliche Meinung des Autor. Damit wird der Leser sanft über das positive Gesamturteil informiert.

Im Text selbst ist das erste, ebenfalls positive Urteil erst in den Zeilen 50ff zu finden:

„Regisseur Luk Perceval gelingt in dieser Szene ein unerbittliches Bild für die Ausweglosigkeit seines Protagonisten.“ Damit wird gleichzeitig die Existenz der zuvor beschriebenen Szene in der Kritik begründet. Im Lob der gelungenen Veranschaulichung einer inneren Befindlichkeit neigt der Autor allerdings zur Ungenauigkeit: Ein Bild kann – im Gegensatz zur Ausweglosigkeit – nicht unerbittlich sein. Über die Beschreibung der Publikumsreaktion kommt Flieher dann zu einer indirekten Bewertung. Weil das Stück zu lebensnah sei, hätten manche Zuseher die Aufführung verlassen. Damit lobt er zum einen den

Realitätsbezug der Aufführung, zum anderen kritisiert er mittels der Doppeldeutigkeit des Begriffes „ein Theater vorspielen“ die Tatsache, dass manche Besucher im Theater Unterhaltung und Illusion der Konfrontation mit der Wirklichkeit vorziehen. Die in den Augen des Autors stimmige Darstellung der Gegenwart wird in den Zeilen 87ff noch ein zweites Mal positiv hervorgehoben:

„Während bei ‚Schlachten‘ noch Hoffnung keimte, wird mit ‚Molière. Eine Passion‘ in die komplette Finsternis einer Welt getaucht, in der Egomane siegt. Ein blinder Lügner, wer diesen Zerfall nicht auch zwischen Supermarkt und Hitparade, zwischen Hedgefonds, Immobilienreichtum und mancher Festspielparty ortet.“ (Zeilen 87ff)

Damit stellt sich Flieher hinter die düstere Weltsicht Percevals im Stück und weist jene ungewöhnlich scharf zurück, die diese Sichtweise als einseitig und zu negativ empfinden. Handwerklich führt er dazu einen (nicht vorhandenen) Kritiker dieser These ein und bezeichnet ihn als „blinden Lügner“. Wirklichkeitsnah empfindet er auch die Sprache des Stückes, die er als „hart und drastisch“ (Zeile 81) bezeichnet: Das Verwenden von Vulgärausdrücken bewertet er als der Darstellung eines Überlebenskampfes angemessen. Als „furios“ (Zeile 111) bezeichnet er den Schlussmonolog der Hauptfigur.

Ebenfalls positiv schätzt er die Bearbeitung der Vorlagen ein, die er vor allem Perceval zuschreibt: Um Entwicklung und Befindlichkeit der Hauptfigur zu verstehen, sei die Kenntnis von Stücken und Lebensgeschichte Molières, die sich nach Perceval in der Hauptfigur spiegelt²³⁹, nicht notwendig. Wichtiger als die Stücke selbst sind für ihn die Themen, die Molière in seinen Komödien verwendet. Diese müssen nach Flieher so bearbeitet werden, dass ihre Relevanz für die Gegenwart von den Zuschauern verstanden wird. Die Bedeutung der Arbeit Percevals liege im „Spannungsfeld zwischen Recycling und Neudeutung“ (Zeile 144). Sehr deutlich formuliert er die Absage an eine eng definierte Werktreue, indem er die Stücke im Zusammenhang mit der Neubearbeitung als „theaterhistorischen Ballast“ (Zeile 116f) bezeichnet.

Das Regiekonzept kritisiert Flieher an zwei Stellen: In der Analyse entwickelt er ab Zeile 153 die These, dass die Nebenfiguren der Vorlagen, deren Anzahl und Bedeutung stark gekürzt wurde, „(...) quasi allegorische Figuren (verkörpern, Anm. H. S.), die in einem Lebenslauf auftauchen, genutzt und benutzt werden, und die nutzen und benutzen“ – ähnlich wie im

²³⁹ Vgl. Kapitel I.3.4.

Stück *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal. Daran schließt er das Urteil an: „Hier verliert die Inszenierung Kraft, schert aus dem Zentrum und franst aus.“ (Zeilen 167ff) Die Bedeutung dieser Formulierung ist allerdings unklar: Wie kann eine Inszenierung bei Figuren ausfransen? Und muss sie nicht gerade bei *Nebenfiguren* aus dem Zentrum ausscheren? Ebenfalls diffus bleibt Flieher in seinem Urteil über den dramaturgischen Ablauf, den er „sporadisch“ (Zeile 191) nennt. Hier lässt er den Leser im Ungewissen: Sind nun die dramaturgischen Eingriffe sporadisch oder ist der dramaturgische Ablauf nicht straff genug? Beide Deutungen lassen allerdings auf gewisse Längen schließen. Abschließend positiv wertet der Autor die Inszenierung in der Schlusssequenz, wo er die „Macht und Gewalt, mit der Luk Perceval hinlangt“ (Zeilen 223f) insofern lobt, als er sie in Gegensatz zur „billigsten, einfachsten und konsumfreundlichsten“ Variante des Umgangs mit der Brutalität der Welt, dem Wegschauen, setzt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich das positive Gesamturteil von Bernhard Flieher auf drei Fakten stützt: Der wichtigste Grund ist für ihn die Nähe der Aufführung zur Realität und ihr starker Gegenwartsbezug. Zweitens sieht er die Entscheidung als richtig, die Handlungsverläufe und Figuren der Vorlagen stark zu kürzen, um dadurch die Entwicklung der Hauptfigur in den Vordergrund stellen zu können. Die Darstellung der Gegenwart ist, drittens, durch das Aufzeigen der Egozentrik der Gesellschaft, durch die drastische Sprache und durch die Wucht der Inszenierung gelungen. Kritisiert werden dagegen der Einsatz der Nebenfiguren und Längen in der Dramaturgie. Auffallend ist, dass der Text gerade in den Phasen der Beurteilung teilweise an Klarheit und Präzision verliert.

Urteilskriterien, die aus dieser Kritik herausgelesen werden können, betreffen die Forderung nach Nähe zur Wirklichkeit, nach dem Aufgreifen von Themen von zeitübergreifender Bedeutung und nach einer authentischen Sprache. In der Klassikerbearbeitung liegt für Flieher das Hauptaugenmerk nicht auf der Werktreue, sondern auf dem Zeitbezug und der Aktualität.

6. Kriterium: Kontextualisierung

Die innertextuellen Kontextualisierung hat – abgesehen von der Inszenierung – in der Kritik wenig Stellenwert. Flieher bezieht sich dabei vor allem auf die Sprache, die Spielweise von drei Schauspielern und das Bühnenbild. Alle drei Aspekte werden aber in nur wenigen Sätzen diskutiert. Die Intertextualisierung hat im Gegensatz dazu besonderes Gewicht: Mehrmals

wird auf Pop-Songs zu ähnlichen Themen verwiesen und die Einordnung des Stückes in das Werk Percevals bietet Raum, um mehrfach bedeutsame Aspekte des Stücks aufzugreifen. Flierher legt also besonderen Wert darauf, das Stück in sein erweitertes thematisches Umfeld einzugliedern, um es dadurch besser erklärbar zu machen. Auf eine extratextuelle Kontextualisierung verzichtet der Autor hingegen insofern vollständig, als zwar der Bezug zur Gegenwart und zur Gesellschaft in hohem Maß mitgedacht wird, die Inszenierung aber nicht Ausgangspunkt für weiter gefasste Überlegungen zur Gesellschaft darstellt.

Das Mittel der Symptomatisierung verwendet Flierher gleich zu Beginn beim Einstieg: Die dargestellte Szene steht nicht für sich selbst, sondern ist typisch für die gesamte Aufführung. Von ihrem Beispiel ausgehend stellt der Autor in weiterer Folge Überlegungen an, die Themen und Entwicklungen des ganzen Stückes betreffen. Somit findet er vom Symptom zum Allgemeinen.

7. Kriterium: Regiekonzept

Die Verbindung aus der Neubearbeitung der Vorlagen und dem Regiekonzept stellen die Basis für die Überlegungen des Autors dar. Die Arbeit der Regie wird an mehreren Stellen explizit erwähnt, etwa im Lob für das Bild der Onanier-Szene (Zeilen 50ff), in der Kritik am Einsatz der Nebenfiguren (Zeilen 167ff) und der Dramaturgie (Zeilen 189ff) sowie in der Analyse der Beobachtung der Interaktionsformen der Figuren untereinander, die er als „akustisches Abbild einer torkelnden Welt“ (Zeilen 187f) deutet. Die Regie ist für ihn der zentrale Bezugspunkt, deren Ideen in der Kritik beschrieben, analysiert und, wenn nötig, beurteilt werden. Flierher erwartet sich von der Regie eigenständige Ideen, mit denen das Stück den Zuschauern nahe gebracht wird. Dieser formende Eingriff ist ihm wichtiger als strenges Verhaftet-Sein in der textlichen Vorlage. Zeitbezüge, die Anbindung des Theaters an die Gegenwart und Hinweise auf die gesellschaftliche Situation sind für ihn Grundlage für ein zeitgemäßes Theater.

Nicht extra ausgewiesen wird die Subjektivität der Beobachtungen. Es finden sich keine expliziten Hinweise, die die Relativität der Beobachtungen, Analysen und Urteile ansprechen. Hier liegt die Vermutung nahe, dass der Autor davon ausgeht, dass das journalistische Format „Kritik“ ohnehin die Subjektivität des Inhalts impliziert.

Kriterium 8: Die Schauspieler

Insgesamt erwähnt Flieher die Leistungen von drei Schauspielern. Wie bereits oben bemerkt, streicht er die Leistung von Hauptdarsteller Thieme, die Rolle nicht gespielt, sondern gelebt zu haben, besonders heraus. Daher ist davon auszugehen, dass er diese lebensnahe, authentische Spielweise besonders schätzt. In der weiteren Charakterisierung beschreibt er ihn selbst als „monolithisch“ (Zeilen 197f) und die Wandlungsfähigkeit seiner Stimme, die „ächzt, schreit, wispert, fleht und befiehlt“ (Zeilen 199f). Als positive Eigenschaften kommen also eine gewisse Festigkeit und Zielsicherheit in der Darstellung und ein nuanciertes Spiel, das am Beispiel der Stimme beschrieben wird, hinzu.

Karin Neuhäusers Qualität zeigt er am Beispiel des Liedes „Ein Schiff wird kommen“ auf: Sie beherrsche es, aus einem billigen Schlager einen Klassiker zu machen. Die von Patrycia Ziolkowska ausgelöste „pure Zuschaulust“ zeigt er mittels Aufzählung, durch die ihre Fähigkeit des Variierens demonstriert werden soll. Generell wird – wie üblich – den Schauspielern im Vergleich zu anderen Elementen der Aufführung wenig Bedeutung beigemessen. Dennoch versucht Flieher, die Qualitäten durch markante Beispiele oder Aufzählungen ihrer Fähigkeiten zu beschreiben – was nicht immer gelingt. Besprochen werden nur jene Personen, die durch eine besondere Leistung in den Augen des Autors hervorstechen. Der Name der Bühnenbildnerin etwa bleibt – trotz kurzer Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit – ungenannt.

Kriterium 9: Der Leser

Flieher hat den Leser beim Schreiben durchaus im Hinterkopf: Er will beschreiben, analysieren, vermitteln. Ziel der Kritik ist es für ihn, dem Leser die Hintergründe der Inszenierung zu erklären und sie auch jenen Lesern erfahrbar zu machen, die die Vorstellung nicht besucht haben.

I.4.2. Anton Thuswaldner, *Die Furche*

Kurzanalyse

Die Kritik nimmt als Aufmacher etwa zwei Drittel des Platzes einer rechten Seite ein. Die Platzierung auf Seite 13 zeugt von einer generell hohen Bedeutung des Kulturressorts innerhalb der Zeitung. Der erste Eindruck lässt auf eine seriöse, gediegene, äußerst

intellektuelle Aufmachung schließen. Der Titel besteht aus einem Eigennamen und einem Fremdwort („Molière monströs“) und richtet sich somit an ein gebildetes Publikum. Ihm wird – gemessen an der Gesamtgestaltung des Artikels – in Bezug auf Länge (er erstreckt sich über drei von fünf Spalten) und Größe (einzeilig) ein geringer Stellenwert beigemessen. Titel-Unterzeilen, Zwischentitel und Bildtext sind vor allem auf das Vermitteln von Information ausgerichtet. Der Leser erfährt daraus bis auf den Stücketitel alle wichtigen Fakten, inklusive abwägendem Urteil („faszinierend und dennoch fragwürdig“, Unterzeile, „Autor auf den Kopf gestellt“, Zwischentitel). Er ist damit schon vor Beginn des Lese-Prozesses schon gut informiert – was allerdings auch die Entscheidung herbeiführen kann, den Artikel *nicht* zu lesen, nach dem Motto: „Ich weiß ohnehin schon alles.“

Das querformatige Bild zeigt im Vordergrund zwei Hauptdarsteller in einer fröhlichen Umarmung, auffallend ist der Schneefall. Der Bildtext versäumt die Chance, Neugierde zu wecken: Er besteht aus einer Namensliste der fünf, teils nur unscharf erkennbaren Schauspieler. Die zwei einzeiligen Zwischentitel geben Wertung und Information und sind daher als gute Einstiegsmöglichkeit für einen abspringenden Leser zu betrachten. Das Initial hilft dem Leser, den Textbeginn sofort zu finden, eine Maßnahme, die angesichts der Tatsache, dass der Titel nicht über dem gesamten Text steht, den Lese-Komfort sicher erhöht.

Der Autor verwendet in den 175 Zeilen seiner Kritik 844 Wörter und 51 Sätze. Das entspricht einer durchschnittlichen Satzlänge von 17 Wörtern. Trotz dieser Länge sind sie gut verständlich, kaum verschachtelt. Der Satzbau besteht zumeist aus Hauptsätzen, die mit einem Nebensatz oder Nennformgruppe kombiniert werden. Längen entstehen aus Erläuterungen, meist in Form von wiederholten Nennform- oder Wortgruppen, die aber den Lesefluss durch das Faktum der Wiederholung nicht stören. Fremdwörter werden so gut wie gar nicht verwendet.

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

Anton Thuswaldner steigt mit dem Schluss des Stückes in die Kritik ein. Er schildert die Auswirkungen der Handlung nach fünf Stunden Spielzeit: Nach einem zerstörten Leben ist die Hauptfigur tot, sein Umfeld wirkt mitgenommen. Die Schilderung wird für eine erste, negative Gesamtwertung und das Herstellen eines Bezugs zu den Vorlagen genutzt: „Nach

fünf Stunden ist, was einmal Molière gewesen ist, gnädig unter einem milden weißen Flaum verschwunden. (...) zu lernen gibt es nichts.“ (Zeilen 2ff)

Im zweiten Teil der Kritik (Zeilen 16 bis 70) diskutiert der Rezensent ausführlich das Verhältnis von Ursprungswerk und Neudeutung. In mehreren Schritten versucht er den Gegensatz zwischen Molières und Percevals Herangehensweise herauszuarbeiten. Während ersterer in seinen Stücken die Möglichkeit des Wandels und der Besserung vorgesehen habe, zeichne Perceval, der an der Möglichkeit der Veränderung des Menschen durch das Theater zweifle, eine Figur, die sich und andere ins Unglück reiße. Molières Intention seien Unterhaltung, das Vorhalten eines gesellschaftlichen Spiegels, auch der Drang zu gefallen gewesen; seine Geschichten seien nie ins Hoffnungslose abgeglitten. Perceval habe aus den Stücken das „Grauen des Menschenmöglichen“ (Zeilen 64f) herausgefiltert. Abgeschlossen wird diese Sequenz mit einem abwägenden Urteil: Es sei zwar faszinierend, Molière neu zu denken, aber auch zugleich fragwürdig.

Teil drei (Zeilen 71 bis 146) widmet sich nach dieser Überleitung den positiven und negativen Aspekten von Percevals Konzept, aus vier Komödien eine Tragödie zu machen und die Hauptfigur dem Dichter gleichzusetzen. Zuerst werden die positiven Seiten aufgezählt: Die vier Hauptfiguren würden quasi als vier Ausformungen einer Person betrachtet, was Molières Zerrissenheit als Darsteller seiner eigenen Figuren durchaus charakterisieren könnte. Das Zusammenfassen von vier Charakteren zu einem nützt Thuswaldner zu einem Exkurs über die intellektuelle Beschäftigung mit der Identität, aber auch zur impliziten Abwertung der Neufassung gegenüber den Vorlagen. Den Pluspunkten stellt er jedoch nun einen monströsen Nachteil entgegen: Das Konzept gehe nicht auf, weil die Individualisierung und Differenzierung der Figurenzeichnung verloren gegangen sei. Beschlossen wird diese Passage mit einer Beschreibung des Charakters der Hauptfigur und ihres Verhältnisses zum Umfeld.

Teil vier (Zeilen 147 bis 164) greift über die Beschreibung der schauspielerischen Qualität von Patrycia Ziolkowska einen Nebenaspekt auf: Das ständig auf der Bühne anwesende Kollektiv des Ensembles wird als Abbild der gegenwärtigen Überwachungsgesellschaft gedeutet. Dies könnte allerdings auch als historische Kontextualisierung des Regisseurs verstanden werden: Auch in der höfischen Gesellschaft war kein Platz für Privatheit. Diener und Adel lebten auf engstem Raum beisammen. Ein Einschnitt, der Rückgriff auf den im Einstieg bereits erwähnten Schneefall, führt zum Schluss (Zeilen 165 bis 175) und zu einer

finalen Zusammenfassung des Stückes in einem Satz: „Es handelt sich um das alte und doch junge Drama des von allen guten Geistern verlassen Menschen.“ (Zeilen 170ff) Mit einer – wohl versöhnlich gemeinten – positiv-negativ Wertung beschließt Thuswaldner seine Kritik: Dieser Entwurf sei zwar kühn, habe aber auch das Publikum nicht überzeugt. Damit hebt sich die Plus-Minus-Wertung nicht auf, denn dem Wörtchen „kühn“ steht ein gesamtes, ablehnendes Auditorium gegenüber. Damit verwendet Thuswaldner die in Kritiken nicht unübliche Methode, das Publikum und dessen vom Autor selbst beobachtete Reaktion zum Zeugen des eigenen Urteils zu machen.

An diesen Aufbau fällt auf, dass sich der Autor nur auf einige, wenige Aspekte der Aufführung konzentriert, diese aber umso umfassender durchdenkt. So beanspruchen die beiden Hauptelemente der Kritik, die Besprechung der gegensätzlichen Sichtweisen von Vorlagen und Neudeutung sowie der Konzeptidee, 129 von 175 Zeilen und somit rund drei Viertel des vorhandenen Platzes. Andere, als weniger bedeutend erachtete Elemente der Aufführung wie Spielweise der Schauspieler, Bühnenbild oder selbst Regiekonzept finden dagegen kaum Erwähnung. Ein roter Faden, der den Leser durch die Rezension führt, ist dabei insofern angedeutet, als die Kritik am Ende wieder zu jenem Bild des Schnees zurückfindet, das bereits zu Beginn gebraucht wurde. Ebenfalls als roter Faden könnten die Gesamtbewertungen gesehen werden, die den Text sowohl eröffnen als auch beschließen.

Handwerklich exakt gearbeitet sind die Verknotungen, die logisch von einem Aspekt zum nächsten führen. Thuswaldner leitet zum Beispiel von der Darstellung der unterschiedlichen Sichtweisen der Autoren zum Abschnitt über Percevals Konzeptidee so über, dass er erstere Sequenz mit einem Positiv-Negativ-Urteil von Percevals Herangehensweise („faszinierend und dennoch fragwürdig“) abschließt und zweite mit der Darstellung der positiven Aspekte beginnt. Damit ist ein kantenloser Übergang gesichert, der den Leser ohne es zu merken in ein neues Kapitel leitet. Der einzige Schnitt findet sich in der Einleitung des Schlusses, der mit dem Satz „Der Bühnenschnee deckt vieles zu“ (Zeilen 165f) beginnt. Hier ist die Intention des Autors sichtbar, den Anfangsgedanken aufzugreifen und dadurch die Kritik mit einem großen Bogen zu beschließen.

Der Einstieg erfolgt über die Schilderung der Schluss-Situation auf der Bühne, die aber nicht anhand einer konkreten Szenenbeschreibung verfasst wird, sondern sofort als Ausgangspunkt für Wertung und Verhältnisdefinition zur Vorlage benützt wird. Mit diesem Einstieg kommt

der Autor ohne Umschweife zur Sache, indem er das Ende des Stückes und somit seine Conclusio mit einem Streich abwertet: Ein starker, wenn auch betont intellektueller Einstieg, der den an der Sache interessierten Leser sicher zum Weiterlesen reizt, weil er ihn bei der Neugierde nach dem weiteren Argumentationsgang für dieses klare Urteils packt.

Kriterium 2: Ziel der Kritik

Die Kritik ist eine theoretisch-thematische Abhandlung über das Stück, sein Konzept und dessen Wirkungsweise. Das wird auch am sprachlichen Ausdruck sichtbar: Bis auf eine Ausnahme beginnt jeder Absatz mit einer Behauptung des Autors, die im weiteren Verlauf begründet und oder näher erläutert wird. So startet etwa der zweite Absatz mit dem Satz: „Das Individuum, ein Biest, die Gesellschaft ein Moloch: Wir befinden uns nicht länger im Reiche Molières (...)“ (Zeilen 16ff), der vierte Absatz beginnt mit der Aussage „Luk Perceval aber ist einer vom Schlage der Untröstlichen“ (Zeilen 60f) und der letzte Absatz wird mit dem Satz „Der Bühnenschnee deckt alles zu“ (Zeilen 165f) eingeleitet. Durch diesen Aufbau erinnert der Text an ein wissenschaftliches Dossier, bei dem Thesen und deren Begründung zur öffentlichen Diskussion gestellt werden.

Thuswaldner geht es vor allem um eine intellektuelle Auseinandersetzung. Emotionen bleiben im Hintergrund, was sich auch daran zeigt, dass kaum konkrete Szenen der Aufführung beschrieben werden. Ziel der Kritik ist es, die Gegensätzlichkeit der Sichtweisen der beiden Autoren auf die Stücke, die Auswirkungen von Percevals Veränderungen auf die in den Vorlagen präsentierten Themen und die Stärken und Schwächen des neuen Stückes darzustellen. Der Autor selbst sieht sich in seiner Funktion wohl als Bote für das Publikum, der die Inhalte und Themen Punkt für Punkt analysiert und bewertet, aber auch als Navigator, der versucht, die Aufführung in neue Zusammenhänge zu stellen.

Kriterium 3: Sprache

Den Intentionen des Autors passt sich auch die Sprache des Textes an. Die einzelnen Punkte werden in geordnetem, sachlichem, trockenen Ton vorgetragen, emotionale Formulierungen oder gar Kraftausdrücke unterbleiben. Wechsel von Erzähltempo und Tonlagen gibt es nicht. Der Autor in seinem subjektiven Empfinden wird ausgespart, bis auf eine Ausnahme, wo er zur Erklärung des geistigen Schauplatzes der Aufführung (nämlich das „Reiche Molières“) die Zuschauer, Darsteller und sich selbst einschließende Formulierung „wir befinden uns“ benützt. Weil die eigenen Erlebnisse, Empfindungen und Eindrücke während des Abends so

stark in den Hintergrund treten, ist zu vermuten, dass Thuswaldner nicht darauf abzielt, ästhetische Erfahrungen sprachlich umzusetzen.

Die verwendeten sprachlichen Mittel sind – neben Bildern wie „mit Haut und Haaren entstehen“ (Zeile 92) oder „aus Molièreschem Holz geschnitzt“ (Zeilen 104f) – jene, die in sachlichen Texten häufig zum Einsatz kommen: Thesen und ihre Begründung, Darstellung von Gegensätzen. Bemerkenswert ist die Formulierung des Satzes „Die Ideen der Komödie haben hinter die Idee des Regisseurs gefälligst zurückzutreten“ (Zeilen 130ff): Hier steht die sprachliche Ausarbeitung durch die Ausdrücke „haben zurückzutreten“ und „gefälligst“ für die Art selbst, mit der Perceval seine Ideen in den Augen des Kritikers durchsetzte.

Ab der Zeile 71 wird der Höhepunkt des Textes vorbereitet: Hier legt der Autor knappe 40 Zeilen lang dar, warum Percevals Konzept bestechend erscheint, um dann mit dem simplen Sätzchen „Das war’s dann schon“ (Zeile 110) alles wieder zunichte zu machen. Erhöht wird die Wirkung dieses Höhepunktes dadurch, dass in den Zeilen davor das Lob der Idee durch das Darstellen von Mängeln zu bröckeln beginnt. Die Botschaft dieser Sequenz lautet: Die Idee ist faszinierend, die Ausführung mangelhaft – also in Summe ein mittleres Desaster.

Kriterium 4: Beschreibung

Im Text finden sich vergleichsweise wenige beschreibende Passagen, weil sich der Inhalt der Kritik kaum auf konkrete Erfahrungen, Szenen oder Gefühle des Autors bezieht. Selten beschreibt er mit Adjektiven, wie die „wunderlich, windigen Gestalten“ (Zeile 47) in Molières Komödien. Der Einstieg (Zeilen 1 bis 13) beschreibt nur schemenhaft, ohne ein konkretes Bild zu erzeugen, die Auswirkungen des Stückes: Zu erfahren gibt es einzig, dass es ohne Unterlass schneit, die Hauptfigur am Boden liegt und alle weiteren Personen beschädigt aussehen. Selbst diese Schilderungen sind wohl bildlich, als Darstellung des inneren Zustandes der Figuren, gemeint. Am Schluss wird das Bild des Schnees, der alles zudeckt, noch einmal aufgegriffen: „Vier Stücke verschwinden unter ihm, um verschwommen Konturen eines einzigen, allerdings ganz neuen anzunehmen.“ (Zeilen 166ff) Dabei wird das neu entstandene Stück charakterisiert, das nur „verschwommen“ seine Konturen unter dem Schnee sichtbar werden lässt, also trotz der fünfstündigen Dauer Inhalte und Themen nur wenig klar werden ließ.

In den Zeilen 135 bis 146 charakterisiert Thuswaldner die Hauptfigur aus Percevals Stück: Er ist ein „Fiesling“ (Zeile 137), ein „gebrochener Charakter“ (Zeilen 137f), der für sich allein stehe (Zeilen 139f):

„Er hat die anderen im Blick, die anderen haben ihn im Blick, er ist der Solipsist, die anderen bilden die Masse. Er leitet und lenkt, die anderen begeben sich in Abhängigkeit auch dann noch, wenn sie gegen ihn opponieren.“ (Zeilen 140ff)

Hier wird die Figur anhand ihres Verhältnisses zur Gesellschaft beschrieben: Durch die Abgrenzung zu anderen kommt ein Bild zum Vorschein. Eine weitere Beschreibung findet sich schließlich in der Darstellung der schauspielerischen Leistung von Patrycia Ziolkowska. Durch das Gegenüberstellen von Gegensätzen (Kunst der Verführung/Selbstzerstörung, derb/zärtlich) soll ihre große Wandlungsfähigkeit dargestellt werden.

Beschreibende Passagen werden somit in dieser Kritik gezielt und sparsam eingesetzt. Sie führen zur Analyse und zum Urteil, sind aber nicht Voraussetzung für diese.

Kriterium 5: Urteil

Bereits die Unterzeile wird für ein erstes abwägendes Urteil benützt: Der Plan, Molière nicht nur umzuschreiben, sondern neu zu denken, sei faszinierend und dennoch fragwürdig. Diese Aussage hat das Ziel, den Leser neugierig zu machen und ihn in die Rezension zu locken: Wie kann etwas faszinierend *und* fragwürdig gleichzeitig sein? In Bezug auf Analyse und Wertung wird mit diesem Statement die offizielle Devise des Autors ausgegeben: Das neue Stück ist mehr als eine Bearbeitung der Vorlagen (Analyse), die Idee fasziniert, die Ausführung ist mangelhaft (Urteil).

Im Text selbst startet der Autor ohne Umschweife in die Wertung:

„Es schneit ohne Unterlass. Nach fünf Stunden ist, was einmal Molière gewesen ist, gnädig unter einem milden weißen Flaum verschwunden. Der Geizige oder vielleicht sogar Molière selbst ist tot, zu lernen gibt es aus diesem Ende nichts.“ (Zeilen 1ff)

In dieser kurzen Passage finden sich mehrere Bewertungen. Die offensichtlichste: „zu lernen gibt es aus diesem Ende nichts“. Damit stellt der Autor gleich die Fronten klar. Von seiner inhaltlichen Seite her ist das Stück ein Fehlschlag und komplett misslungen. Denn mit dieser Aussage impliziert er zweierlei: Wenn es erstens aus dem Ende, der Conclusio der

Aufführung, nichts zu lernen gibt, dann auch nicht aus dem restlichen Stück. Zweitens: „Es gibt nichts zu lernen“ heißt, dass die Produktion es nicht schafft, dem Publikum auch nur irgendeinen sinnhaften Aspekt näher zu bringen. Damit ist das vollständige Versagen deutlich ausgedrückt. Da der Autor aber offensichtlich keinen Verriss schreiben wollte, versteckt er diesen Satz so gut als möglich: Er steht nicht für sich alleine, sondern wird quasi als Nebensatz angehängt. Außerdem „versteckt“ der Schnee im Satz zuvor „gnädig“ und die versöhnliche Bedeutung des Wortes wirkt auch auf den nächsten Satz noch nach. Dennoch erzeugt gerade dieses Wort im Satz zuvor ebenfalls eine indirekte, negative Wertung. Denn Gnade braucht nur derjenige, der zuvor etwas verbrochen oder zumindest etwas angestellt hat – so wie Perceval mit dem, „was einmal Molière gewesen ist“. Eine dritte Bewertung findet sich im Ausdruck „der Geizige oder vielleicht sogar Molière selbst“, in dem angedeutet wird, dass das Konzept, die Hauptfigur mit dem Autor selbst gleichzusetzen nicht aufgegangen ist.

Im nächsten Absatz wird der Umgang Percevals mit Molière abgeurteilt: „Wir befinden uns nicht mehr länger im Reiche Molières“ (Zeilen 15ff) heißt, dass die Neudeutung am Geist des Autors der Vorlagen vorbeigegangen ist, der Satz „es wird gerade das beliebte Klassikertöten ausgeübt“ (Zeile 36) sagt dasselbe noch einmal mit deutlich negativerem Beigeschmack aus: Die Neudeutung geht also nicht nur an Molière vorbei, sondern lässt auch vom Stück selbst nichts mehr übrig.

Zwei Absätze später findet Thuswaldner wieder zur Losung, die er in der Unterzeile ausgegeben hat, zurück: Molière neu zu denken sei faszinierend und dennoch fragwürdig (Zeilen 69f). Mit diesem Positiv-Negativ-Urteil leitet er über, um das positive Urteil, nämlich die „bestechende Idee, die lasterhaften Figuren Molières mit dem Autor gleichzusetzen“ (Zeilen 72ff) zu begründen. Die vier Charaktere der Vorlagen sind – für Perceval, offenbar nicht für den Kritiker – vier Ausformungen einer Person. Der Menschenfeind werde dadurch zum Beispiel gleichzeitig zu einer „Spielfigur Molières“. Diese Aufsplitterung des Charakters passe gut zu einem Autor, der nie ganz bei sich sei, weil er ständig im Kopf mit anderen Figuren beschäftigt ist. Allerdings ist der Kritiker in dieser Passage etwas unklar: Was bedeutet es, wenn der Menschenfeind zu einer Spielfigur Molières wird? Ist er eine Figur, die Molière, der Schauspieler, selbst gespielt hat? Oder ist er eine *Spielart* von Molières Charakter? Der darauf folgende Satz („Der Autor Molière ist nie ganz bei sich, weil er immer gleichzeitig für das ganz andere, das er auf die Bühne zu stellen trachtet, mit Haut und Haaren entsteht“, Zeilen 88ff) lässt eher auf Zweiteres schließen.

Die im Vergleich zu den Vorlagen als wenig gelungen empfundene handwerkliche Ausführung des Stücktextes wird in Zeilen 102ff kritisiert:

„Vage Andeutungen einer Figur, die wie Don Juan aussieht, aber nicht aus dem Molièreschen Holz geschnitzt ist, tobt (sic!) als Verführungsmonster über die Bühne. Die Aura des Menschenfeindes umweht ihn, ein paar Zitate erinnern an Molièresche Eleganz.“

Abgesehen von der sprachlichen Ungenauigkeit, dass vage Andeutungen schlecht über die Bühne toben können, urteilt der Autor eindeutig: Die neu entstandene Figur erreicht die Qualität der Vorlage nicht. Aus der zu wenig deutlich gezeichneten Figur des Don Juan wird ein „Verführungsmonster“ und Eleganz erreichen die Figuren nur durch Originalzitate.

Auf diese Darstellung des Konzeptes lässt der Kritiker die zweite General-Aburteilung des gesamten Stückes folgen: „Das war’s dann schon. Was so einleuchtend wirkt (...), geht im Ganzen nicht auf.“ Mit dem ersten Satz wird die Dürftigkeit auf der Haben-Seite (gutes Konzept, aber schlecht ausgeführt) vor Augen geführt und Satz zwei bringt dann auch den Rest noch zu Fall. Mit dem Zusammenschnitt der vier Charaktere zu einem wird er zu einem „planen Wesen“ (vgl. Zeilen 116ff), die Ursprungsfiguren verlieren ihre Identität. Damit habe Perceval aber ein Ziel des Theaters insgesamt verfehlt:

„Denn eigentlich ist die Bühne ein Ort der Individualisierung, der Differenzierung. Charaktere sind nicht nur plane Wesen, sie verstören durch ihre Widersprüchlichkeit, durch ihre Abgründe, durch ihre geheimen Leben, die sie mit sich allein austragen.“ (Zeilen 114ff)

Perceval missachte, so Thuswaldner weiter, die Ideen der Komödie und schaffe ein „Theater der Grobschlächtigkeiten“ (Zeilen 133f). In der Begründung, warum das Konzept nicht aufgehe, holt der Kritiker somit weit aus. Durch die unscharfe Charakterisierung der Figur verabsäume Perceval ein wesentliches Anliegen des Theaters, die Differenzierung. Die Begründung, warum Perceval die Ideen der Komödie missachtet, bleibt er allerdings schuldig. Zwar sind Humor und Intrigenhandlung weitgehend aus dem neuen Stück verbannt, aber das Vorhalten eines Spiegels der gegenwärtigen Gesellschaft gehörte – zumindest zur Zeit Molières – ja ebenfalls zum Auftrag der Komödie. Und dass Perceval dieses Ziel wenigstens in Teilaspekten erreicht hat, arbeitet der Autor in den Zeilen 156ff heraus, wo er die ständige Anwesenheit des Ensembles auf der Bühne als Darstellung der heutigen Überwachungsgesellschaft deutet.

In einer letzten Wertung lässt er die Zuschauer noch einmal das eigene Urteil bestätigen: „So ganz wollte auch dem Premierenpublikum der kühne Entwurf nicht einleuchten.“ (Zeilen 173ff). Damit soll noch einmal der abwägende Charakter der Kritik herausgestrichen werden. Der Entwurf ist zwar kühn, aber auch für die Zuschauer nicht einleuchtend. Abgeschwächt wird das Negativurteil durch die Formulierung „so ganz“. Insgesamt fällt das Urteil aber trotzdem negativ aus. Worauf der Rezensent diese Einschätzung der Zuseherreaktion stützt – etwa auf die Beobachtung des Applauses oder eigene Gespräche mit Zusehern – bleibt er dem Leser schuldig.

Zusammenfassend ist in der Beurteilung zu bemerken, dass Anton Thuswaldner zwar den Schein eines abwägenden Urteils vorgibt, indem gute und schlechte Punkt gegenüber gestellt werden. In seiner Grundaussage ist die Kritik allerdings ein Verriss, der mit vielen, fundiert begründeten, teilweise weit ausholenden Argumenten unterlegt ist. Es bleibt die Frage, warum der Autor nicht weit offener zu seinem Urteil steht. Seine Hauptkritik: Das Konzept klingt zwar einleuchtend, geht aber nicht auf, weil durch den Zusammenschchnitt von vier Charakteren auf einen die Figur ihre Differenzierung verliert und damit ein Hauptmerkmal des Theaters verloren geht. Zweitens gelingt es dem Stück nicht, sinngebende Aspekte zu transportieren, drittens werden Molières Intentionen nicht respektiert. Als Urteilkriterien sind festzustellen: Die Forderung nach Werktreue, die als das Bewahren von Themen und Inhalten des Originals verstanden wird, das Einmahlen von Differenziertheit und Widersprüchlichkeit der Figuren und die Nachvollziehbarkeit von neuen Konzeptideen.

Kriterium 6: Kontextualisierung

Thuswaldner kontextualisiert innertextuell kaum, nur selten finden sich Bezüge auf Bühnenbild oder die Inszenierung selbst. Einzig die Deutung des ständig auf der Bühne anwesenden Schauspielereensembles gründet sich auf eine Beobachtung innerhalb des Aufführungskontextes. Weit mehr Bedeutung haben inter- und extratextuelle Betrachtungen. Hier spielen der Vergleich Percevals Werk mit seinen Vorlagen, (kurz) die Einordnung des Werkes in Percevals Schaffen durch die Nennung des *Schlachten*-Projektes und die Eingliederung in die allgemeinen Zielsetzungen des Theaters und der Komödie eine Rolle. Mit dem Satz „Über die Identität ist wieder einmal der Ausnahmezustand ausgerufen worden“ (Zeilen 93ff) bettet er das Stück weiters in eine Tradition der Auseinandersetzung mit der menschlichen Identität ein und erklärt dem Leser, was den Neuigkeitswert in diesem Fall

ausmacht: „Ich ist nicht nur ein anderer, sondern mehrere, die einander ins Gehege kommen.“ (Zeilen 95ff)

Der Kritiker legt also mehr Wert darauf, das Stück anhand eines weiten Bogens zu analysieren, als mittels der eigenen innertextuellen Bezüge. Die Voraussetzung dazu, ein breites Wissen, bringt er kompetent und sachlich ein. Das Mittel der Symptomatisierung verwendet der Autor kaum.

Kriterium 7: Regiekonzept

Wie bereits erwähnt, findet die Inszenierung selbst in der Kritik eher wenig Beachtung. Die Gründe dafür dürften zum einen darin liegen, dass sich der Autor auf einige wenige Punkte beschränkte und in diesem Selektionsprozess das Stück selbst und dessen Verhältnis zu den Vorlagen als wichtiger erachtet. Zum anderen liegt die Vermutung nahe, dass durch den engen Zusammenhang von Stück und Inszenierung durch das Konzept und die Person des Autors diese als Einheit betrachtet wurden.

Dezidiert Erwähnung findet die Regie nur zweimal. Aus der Bemerkung, dass die Ideen der Komödie hinter jene des Autors zurückzutreten hätten (Zeilen 130ff), kann allerdings nur die Vehemenz geschlossen werden, mit der Perceval nach Meinung des Kritikers seine Sichtweise durchsetzte. Über das Regiekonzept selbst lassen sich daraus keine neuen Erkenntnisse erzielen. Mit der Bemerkung vom „Theater der Grobschlächtigkeiten“ (Zeilen 134f) wird vage die Ausarbeitung charakterisiert, die beim Kritiker wenig Zuspruch erhalten haben dürfte. In der Bemerkung über die ständige Anwesenheit des Ensembles auf der Bühne (Zeilen 156ff) wird diese Beobachtung als Darstellung der heutigen Überwachungsgesellschaft gedeutet.

Kriterium 8: Die Schauspieler

In der Rezension werden zwei Schauspieler erwähnt. Als „großartig“ (Zeile 80) wird Hauptdarsteller Thomas Thieme beschrieben, der „die Grenze zwischen dem Autor und seinen Kunstfiguren auflöst“ (Zeilen 80ff). Die Aussage „einer, wie ihn Thomas Thieme verkörpert“ (Zeilen 138f) lässt weiters darauf schließen, dass ihm Thuswaldner eine sehr eigenständige Spielweise bescheinigt, die seine Art der Darstellung von anderen abhebt. Insgesamt wird also Thiemes Spiel als authentisch, nachvollziehbar, einführend und individuell charakterisiert. Patricia Ziolkowska wird unter dem Motto „wunderbare

Theatermomente“ erwähnt: Sie trete als „luftig weiches Wesen in Erscheinung, das sich auf die Kunst der Verführung versteht und zur Selbstzerstörung neigt, derb und zärtlich gleichermaßen auftritt“ (Zeilen 149ff). Mit diesen Worten wird zum einen die Rolle selbst beschrieben, zum anderen die Wandlungsfähigkeit der Schauspielerin dargestellt.

Deutlich wird, dass Thuswaldner nur wenige Schauspieler anführt und dieses Hervorheben durch charakteristische Beispiele untermauert. Weitere Mitglieder des Produktionsteams werden, abgesehen von den beiden Co-Autoren, nicht erwähnt.

Kriterium 9: Leser

Thuswaldner ist zwar um Verständlichkeit für seine Leser bemüht, im Prinzip geht es ihm aber mehr um eine in sich logische, theoretische Abhandlung über die Aufführung. Sein Ziel ist es, mit der Kritik einen fundierten Beitrag für die öffentliche Diskussion zu schaffen, der wichtige zu bedenkende Aspekte kurz und prägnant zusammenfasst.

I.4.3. Margarete Affenzeller, *Der Standard*

Kurzanalyse

Die Kritik umfasst die obere Hälfte einer linken Seite; die Platzierung auf der zweiten von zwei täglichen Kulturseiten weist auf die Bedeutung, die der Produktion von der Redaktion beigemessen wurde, hin. Sie ist im – für diese Zeitung typischen – Schachtel-Layout gestaltet: Die letzten beiden Spalten sind um 14 Zeilen länger als die übrigen vier. Das beinahe quadratische Bild ist in den Text eingeschnitten, die zentrierte Überschrift zieht sich über alle sechs Spalten. Als erster Eindruck springt die ungewöhnliche Körperhaltung der Schauspieler am Bild ins Auge: Hauptdarsteller Thieme singt oder spricht in ein Mikrofon, dessen Ständer er mit dem rechten Arm hoch in die Luft jagt, im Hintergrund liegen zwei Schauspieler bäuchlings mit dem Kopf Richtung Boden über einer Lautsprecherbox, zwei weitere Schauspieler sitzen in geduckter Haltung unter einem Regenschirm ebenfalls auf einer Lautsprecherbox. Diese Bild könnte im Leser die Assoziation „Na, da geht's zu!“ auslösen. Die Überschrift „Falsche Liebe bringt neuen Schnee“ führt eine Wertung („falsch“) ein und leitet zum Bild über, auf dem dichter Schneefall zu sehen ist. In einer ersten Reaktion dürfte

der Leser daher eine provokante, aber wenig gelungene Theateraufführung als Inhalt des Artikels vermuten.

Die ersten Informationen aus Überschrift, Vorspann, Bildtext und Zwischentitel geben alle wichtigen Fakten zur Produktion, bringen erste deutliche Wertungen („falsche Liebe“ in der Überschrift, „dürftiger Spruchband-Abend“ im Vorspann, „Auch noch so verrenkt – wird einem von Molière nichts geschenkt“ im Bildtext) und machen neugierig („Die Inkontinenz-Windel“ im Zwischentitel). Damit ist die Funktion dieser vier Elemente voll erfüllt.

Im Vorspann arbeitet die Autorin mit einem Gegensatz, um die eigene Wertung besser zur Geltung zu bringen: Obwohl der Mannschaft für die Proben die außergewöhnlich lange Zeit von fünf Monaten zur Verfügung stand und obwohl die Produktion nach Angabe der Autorin im Vorfeld als Highlight angekündigt worden war, entsprach das Stück nicht den Erwartungen. Der Bildtext ist mit zwei Zeilen und 29 Wörtern ungewöhnlich lang. Er beginnt mit der oben zitierten, etwas holprig gereimten und mit einem Bindestrich getrennten Wertung vor einem Doppelpunkt. Sie nimmt auf den Bildinhalt Bezug und deutet diffus-ironisch an, dass trotz der Anstrengung das Ziel des Abends nicht erreicht wurde. Der zweite Satz gibt Informationen zum Stück, wobei der unklare Begriff „Typenkomödiant“ und die spitze Bemerkung über die körperliche Erscheinung des Hauptdarstellers („breite Schultern“) auffallen.

In den 165 Zeilen der Kritik finden 610 Wörter in 36 Sätzen Platz, was einer durchschnittlichen Satzlänge von 17 Wörtern entspricht. Die teilweise sehr langen Sätze erhalten ihr Ausmaß durch Aufzählungen, die wiederholte Verwendung etwa von Relativsätzen oder Wortgruppen innerhalb eines Satzes, um Eindrücke zu schildern und zu präzisieren, und durch Zitate oder Informationen in Klammern. Die Autorin verwendet mehrmals Fremdwörter ohne Erklärung (etwa „bonne société“, Zeile 16f, „Embonpoint“, Zeile 58) und setzt die Kenntnis von historischen Namen wie Pierre Corneille oder Jean Racine (Zeile 44f) sowie von Fachbegriffen (der „Büchner'sche leere Tanzsaal“, Zeile 89) voraus. Sie wendet sich offenbar an eine sehr gebildete, kulturaffine Leserschicht.

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

In ihrer Dramaturgie tastet sich die Kritik immer näher an das Stück heran. Die Autorin arbeitet sich in vier Schritten vom Umfeld zum Kern des Stückes vor: Sie gelangt von Molière über das Stückkonzept und Beschreibung/Analyse schlussendlich zum Urteil. In Schritt eins (Zeilen 1 bis 24) stehen Molière, seine Zeit und seine Umstände im Mittelpunkt. Darin werden biografische Details (Molière als Tapezierersohn, der Jurist werden sollte, Zeilen 1ff) erwähnt, seine Person („leidenschaftlicher Mensch“, Zeilen 15f, „atemloser Kämpfer“, Zeile 23), seine Gesinnung („humanistische Verpflichtungen“, Zeilen 19f), seine Arbeitsweise („feurige Feder“, Zeilen 12ff) und das gesellschaftliche Umfeld (Zensur, Zeilen 12f, „bonne société“, Zeile 16, „Mühlen höfischer Vergnügungssucht“, Zeilen 20f) dargestellt sowie sein innerer Konflikt (humanistische Gesinnung versus höfische Vergnügungssucht) aufgegriffen. Molière wird damit als leidenschaftlicher Verteidiger des Humanismus dargestellt, der aufgrund seiner Gesinnung mit dem königlichen Hof in Konflikt geriet. Bereits ab Zeile 14 wird die Überleitung auf die Konzept-Darstellung vorbereitet, indem die Kritikerin ihre Vermutung preisgibt, dass sich Perceval in genau diesen Molière, den sie noch näher beschreibt, „verliebt haben muss“.

Auch in den drei Absätzen des zweiten Schrittes (Zeilen 25 bis 67) bleibt sie ihrer Arbeitsweise treu: vom Allgemeinen zum Detail. Absatz eins informiert, dass im Stück „Leben und Werk in eins geschoben“ werden, Absatz zwei erläutert, dass die Hauptfiguren von vier Stücken mit dem Autor selbst zu einer Figur verschmolzen werden. Der dritte Absatz beschreibt schließlich, welche Figuren miteinander verbunden wurden. Zusätzlich wird der zweite Teil dazu verwendet, um in Nebensätzen weitere Informationen zur Produktion (etwa die Co-Autoren, die Co-Produktionsbühne) und zu Molières persönlicher Situation (die Konkurrenz mit Schriftstellerkollegen) zu geben, allgemein die Spielweise von Schauspieler Thomas Thieme zu beschreiben und das Stück durch die Erwähnung des *Schlachten*-Projektes in Percevals Schaffen einzugliedern. Damit hat Affenzeller nun alle Voraussetzungen geschaffen, um zu Beschreibung, Analyse und Urteil zu gelangen.

In den beschreibenden Teil steigt sie in Schritt drei (Zeilen 68 bis 123) über die Darstellung der Hauptfigur ein, die sich gut an die Erwähnung ihrer Ursprungsfiguren anschließen lässt, die Abschnitt zwei beendete. Damit gelingt eine elegante Überleitung. Anhand der in den

Stücken beschriebenen sozialen Umfeld zeigt sie die Unterschiede zwischen Molière und Perceval auf. In der Analyse-Phase deutet sie das Bühnenkonzept (die „dumpfe Unendlichkeit“ des Raumes als Molières Gehirn, Zeilen 82ff) und zeigt anhand von Kurz-Charakterisierungen der Nebenrollen zum einen auf, wie Perceval kürzte, und zum anderen, in welchem gesellschaftliche Umfeld sich die Hauptfigur bewegt: von „dämlichen Hofschranzen“ (Zeilen 99f) bis zu „dummen Gören“ (Zeilen 107f). Im letzten Absatz wird das Stück insgesamt charakterisiert: als „Abgesang auf die ‚beschissene Liebe‘“ (Zeilen 113f), der „reichlich Männerfantasien befördert“ (Zeilen 109f) und als „Passionsgeschichte“ (Zeilen 118f), die einzig von der Liebe handelt. Bereits am Ende dieses Teils gibt die Autorin erstmals die General-Losung für das Urteil aus, die sich erstaunlicherweise in einem Nebensatz (Zeilen 119ff) findet: Die Geschichte schieße weit über Molière hinaus und treffe mit ihrer „Spruchband-Lyrik“ ins Leere.

Diese Behauptungen werden in Schritt vier (Zeilen 124 bis 165) erläutert. Zunächst wird der nach Meinung der Rezensentin einzige Fall geschildert, in dem die „Spruchband-Lyrik“ treffend eingesetzt wurde. In der Auseinandersetzung mit dem Text kritisiert sie dessen Umformung zum Rap, der mehr mit dem Rapper Xavier Naidoo als mit Molière zu tun habe, und die mangelhaften Reime. Die Chance, den Kontrast zwischen der schlechten Qualität des Textes und dem tragischen Ausmaß der Geschichte bewusst zu nutzen, wurde von der Regie in den Augen der Kritikerin nicht genutzt. Inszenierung und Text würden insgesamt zu wenig die Emotionen der Zuschauer wecken, dadurch entstehe keine Tiefe. Mit dem letzten Satz „Alles bleibt, wie bei Sprüchen üblich, an der Oberfläche kleben“ (Zeilen 163ff) schließt die Autorin die Klammer zum Ausgangspunkt der Urteilsphase in den Zeilen 119ff.

Insgesamt erweist sich der Aufbau als wohl geordnet, in sich stimmig. Der kontextualisierende Einstieg mit historischen Fakten zu Molière hat allerdings einen Nachteil: Er erzeugt aufgrund seines Lehrbuchcharakters wenig Neugierde und reizt wenig gebildete Leser kaum zum Einstieg in die Kritik. Die Verknüpfungen sind handwerklich gut gearbeitet und erzeugen ein flüssiges Lesen; ein Aspekt ergibt sich bruchlos aus dem nächsten. Bemerkenswert ist etwa die Überleitung vom ersten zum zweiten Schritt, die bereits zehn Zeilen zuvor vorbereitet wird. Brüche oder Gegensätze werden nicht verwendet. Aufgrund des von außen nach innen geführten Aufbaus ist ein roter Faden nicht unbedingt notwendig. Der Text entwickelt sich logisch von A nach B, eine Rückführung zum Ausgangspunkt ist daher nicht notwendig.

Kriterium 2: Ziel

Intention des Textes ist eine sachliche, logische, weitgehend emotionslose Darstellung der Aufführung. Dabei stehen vor allem Erklärung von Konzept und Hintergrund, Einordnung in den Molière-Horizont und in Percevals Schaffen sowie das Aufzeigen von Stärken und Schwächen des Abends im Vordergrund. Ziel ist wohl auch, dem Produktionsteam eine begründete Rückmeldung für das Versagen der Aufführung zu geben. Es geht um Analyse, Erklärung, Bewertung – das Erzeugen von Neugierde oder Skandal- und Sensationslust sind eindeutig nebensächlich. Der Text buhlt nicht um die Aufmerksamkeit des Lesers. Die Kritikerin selbst sieht sich in ihrer Aufgabe vermutlich als Botin für Leser und Produzenten, die zum einen die Aufführung beschreibt und analysiert, zum anderen zu erklären versucht, warum das Stück bei ihr wenig Anklang gefunden hat.

Kriterium 3: Sprache

Wie bereits erwähnt verwendet die frankophile Autorin zahlreiche Fremdwörter, historische Namen und Fachbegriffe, deren Kenntnis sie bei ihren Lesern voraussetzt. So muss der Leser wissen, dass die „bonne société“ als feine Adelsgesellschaft den Sonnenkönig Ludwig XIV umgab, dass mit „Embonpoint“ die Körperfülle des Hauptdarstellers höflich umschrieben wird, dass Pierre Corneille und Jean Racine sich zur Zeit der französischen Klassik als Schriftsteller betätigten, und dass sich der Ausdruck „Büchnerscher leerer Tanzsaal“, mit dem Affenzeller in den Zeilen 88f ihren Lesern die Weiten im Denken der Hauptfigur nahe zu bringen trachtet, auf den Monolog über die Liebe aus „Leonce und Lena“ von Georg Büchner bezieht, in dem Leonce meint:

„Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden, geborstene Violinen in der Ecke, die letzten Tänzer haben die Maske abgenommen und sehen mit tod<t>müden Augen einander an.“²⁴⁰

Dieser Gebrauch von Fremdwörtern und Fachbegriffen lässt neben dem historischen Einstieg eindeutige Schlüsse auf die intendierte Zielgruppe zu: das gebildete, kulturaffine, lese- und denkfreudige Lesersegment.

Sprachlich geht es der Kritikerin um eine flüssige, bruchlose, in sich geschlossene Darstellung. Gegensätze und Kontraste werden nicht verwendet, die Sprache ist einem Sachtext mit hohem Informationswert angepasst. Die Dramaturgie des Textes wird vom

²⁴⁰ Büchner, 2003, S. 16

Aufbau, dem Fortschreiten von außen nach innen, bestimmt. Es wird nicht auf einen Höhepunkt hingeschrieben. Das Mittel des Tempowechsels setzt Affenzeller einmal ein, um den Gegensatz zwischen den Vorlagen und dem Stück herauszuarbeiten:

„Sind die Ursprungsherren in ihren angestammten Stücken noch im sozialen Gefüge des heiteren Intrigenpersonals aufgehoben – hier ist Sense. Nichts mehr, keine Luft mehr. Schluss mit lustig, Spiel verloren. Kein Dialog, kein In-die-Augen-Schauen, die Welt ist menschenleer. Es schneit.“ (Zeilen 71ff)

Während der erste Teil des ersten Satzes, in dem das Interaktionsumfeld der Figuren aus den Vorlagen beschrieben wird, noch der bis dahin angewendeten Ausdrucksweise entspricht, steigert die Kritikerin – angekündigt mit dem Satz „Hier ist Sense.“ und den Bruch kennzeichnend durch einen Bindestrich – das Tempo. Für die Beschreibung der Atmosphäre im Perceval-Stück verwendet sie ausschließlich kurze Sätze, die sich staccatoartig aneinanderreihen und teilweise ohne Prädikat auskommen müssen. Damit werden einerseits der Gegensatz, andererseits die Radikalität der Veränderung durch Perceval ausgedrückt. Die Sprache dient hier als Verstärkung der inhaltlichen Aussage. Höhepunkt ist der Abschlusssatz der Sequenz „Es schneit“. Damit deutet die Autorin erstens die inhaltliche Aussage des Bühnenbildes als äußeren Ausdruck der inneren Befindlichkeit der Hauptfigur, bremsst sich zweitens aber auch wieder sanft auf das Ursprungstempo des Textes ein. Hier wird das Geschick sichtbar, mit dem sie ästhetische Erfahrungen in Sprache umzusetzen vermag.

In den Zeilen 114ff wird eine Aufzählung als Mittel zur Steigerung eingesetzt: „Von nichts anderem als der falschen, unerreichbaren, missratenen, perfide gottgewollten Liebe handelt diese Passionsgeschichte (...).“ Dabei steigert sich der Inhalt der die Liebe beschreibenden Adjektive von Wort zu Wort – von der aus dem Alltag durchaus bekannten falschen und unerreichbaren zur Liebe, die missrät, und schließlich zur Liebe, die hinterhältig und von Gott höchstpersönlich so gewollt ist. Auch hier hilft die Wahl des sprachlichen Ausdrucks, den Inhalt zu vermitteln: Das Stück handelt von der Liebe, die in allen Varianten und immer drastischer auf die Bühne gebracht wird.

Die Vorliebe der Autorin für kreative Sprachverwendung wird im Neuschöpfen von Wortkreationen zum schnellen Präzisieren sichtbar. So „versinkt der Raum unter Hauben von Schneeschneipseln“ (Zeilen 84ff), womit nicht nur das Bühnenbild, sondern gleichzeitig die technischen Mittel angedeutet wird, die Windel, die der Hauptdarsteller gegen Schluss umgebunden bekommt, ist nicht nur grün, sondern „Krankenhaus-grün“ (Zeile 127), die

wiederholten Liebes-Definitionen werden zum „Liebes-Mantra“ (Zeilen 131f), womit die Wirkung des gebetsmühlenartigen Wiederholen beschrieben wird. Ein treffendes Bild versucht sie auch für den Hauptkritikpunkt zu finden: Den Text empfindet sie als „Spruchband-Lyrik“ (Zeilen 122f). Damit sollen dessen mangelnde handwerkliche Qualität und Oberflächlichkeit ausgedrückt werden.

Kriterium 4: Beschreibung

Bereits der erste Absatz ist intensiv der Beschreibung gewidmet. Darin stellt die Rezensentin Molière und seine Zeit dar. Dabei fällt auf, dass der Dichter ausschließlich positiv besetzt charakterisiert wird: er schreibt mit „feuriger Feder“ (Zeile 12), ist ein „leidenschaftlicher Mensch“ (Zeilen 15f) und ein „atemloser Kämpfer“ (Zeile 23), der „innerste humanistische Verpflichtungen“ (Zeilen 18ff) fühlt. Diesem positiven Bild des Schriftstellers wird kontrastierend die Schilderung der gesellschaftlichen Verhältnisse entgegengesetzt: Die Gesellschaft, die er sich „wie einen Nagel eingetreten“ (Zeilen 17f) hat, ist „verlogen“ (Zeile 9), „vergnügungssüchtig“ (Zeile 21) und „kontrolliert“ ihn „leider feurig“ (Zeilen 12ff). Das Verhältnis erscheint daher als Kampf Gut gegen Böse. Dazu werden die Bilder der Gerichtsverhandlung – in Anlehnung an Molières vorgesehenen Beruf als Jurist – und der Mühle, die als Symbol der Gesellschaft die Werte des einzelnen zermahlt, verwendet. Die Schwarz-Weiß-Darstellung der Interaktion zwischen dem Dichter und der ihn umgebenden Gesellschaft ist allerdings einseitig und simplifiziert die historischen Tatsachen durch den Blick auf die Vergangenheit ausschließlich aus der Gegenwart, ohne zu berücksichtigen, dass die von Molière kritisierten gesellschaftlichen Strukturen damals durchaus auch ihren Sinn hatten.²⁴¹

Die Rollentypen werden zusammenfassend durch Kurz-Charakterisierungen, meist aus zwei Wörtern bestehend, beschrieben. In der Darstellung der vier Figuren-Bestandteile des Protagonisten wird etwa Alceste als „dickköpfiger Nörgler“ (Zeilen 60f) oder Don Juan als „zum rasenden Kopulierer verdammt“ (Zeilen 62ff) beschrieben. Die Zeichnung der Nebenfiguren wird mit der Wortneuschöpfung „abgewrackt“ (Zeile 97) quasi unter ein Generalmotto gestellt. Mit dieser etwas vagen Formulierung will die Autorin wohl die massive Kürzung der Rollen kritisieren und zwischen den Zeilen andeuten, dass aus den Figuren Wracks wurden. Dann fasst sie sie zu vier Typen zusammen: Sie findet „dämliche Hofschranzen“ (Zeilen 99f), „lachhafte Besserwisser“ (Zeile 102), „verschwiegene

²⁴¹ Vgl. Kapitel I.3.

Eminenzen“ (Zeilen 103f) und „dumme Gören“ (Zeile 107). In beiden Fällen sucht Affenzeller nach möglichst kurzen, treffenden, wenn möglich sarkastischen Formulierungen.

Die Beschreibung, die als großer Block gemeinsam mit der Analyse ihren fixen Platz in der Kritik hat, dient ganz wesentlich als Grundlage des Urteils. Damit hat sie allerdings weniger die Funktion der neutralen Charakterisierung, sondern mehr der Hinführung und Fundierung der Bewertung. Ziel ist es also nicht vorrangig, zu beschreiben, um dem Leser ein selbständiges Urteil zu ermöglichen, sondern um das eigene Urteil zu untermauern.

Kriterium 5: Urteil

Aufgrund des klaren Aufbaus sind im ersten Teil der Kritik kaum Urteile zu finden. Eine Ausnahme macht, wie bereits erwähnt, der Einstieg, in dem Molière als Autor der Vorlagen im Kontrast zu seiner Zeit ausnehmend positiv gezeichnet wird. Außerdem wird der Dichter in dieser Passage auch zum Autor/Regisseur des neuen Stückes in Beziehung gesetzt, wenn Affenzeller schreibt: „(...) in diesen atemlosen Kämpfer muss sich Luk Perceval verliebt haben.“ (Zeilen 22ff) Die Formulierung „muss (...) verliebt haben“ verleiht dem Satz einen zweideutigen Beigeschmack, als wollte die Autorin durch die Blume andeuten, dass diese Liebe wohl einseitig und, falls der „Angebetete“ noch lebte, nicht erwidert würde. Damit wird – nach den bereits eindeutigen Urteilen in Überschrift, Vorspann und Bildtext – das folgende Urteil nun im Textteil unschwellig angekündigt.

Ab Zeile 119 steigt die Autorin mit ihren beiden wichtigsten Argumenten in die Urteilsphase der Kritik ein: Perceval „schieße über Molière hinaus“, die „Spruchband-Lyrik“ treffe nur ins Leere. Sie kritisiert damit, dass Perceval die Aussagen der Vorlage ungebührlich verengt habe, indem sie „von nichts anderem“ als der Liebe handelt. Damit wird, nachdem bereits in der Analyse die unterschiedlichen Sozialgefüge von Vorlagen und Neufassung (Zeilen 71ff) diskutiert wurden, das neue Stück nun wertend von den Vorgängern abgegrenzt: Perceval hat es in den Augen der Kritikerin zu gut gemeint. Mit der „Spruchband-Lyrik“ wird die Klammer für die Textkritik geöffnet, deren Argumentation im Wesentlichen den Rest der Kritik füllt.

Zuvor wird noch der nach Affenzeller einzige Fall genannt, in dem die Liebes-Definitionen treffend eingesetzt wurden. Dies ist für den Leser insofern verwirrend, als die Erklärung für ihre Kritik am Text erst im folgenden Absatz nachgereicht wird und damit das erste negative

General-Urteil (Zeilen 119ff) zunächst unbegründet stehen bleibt. Also: Auf die Behauptung, dass der Text ins Leere greift, folgt ein Beispiel, wo er *nicht* ins Leere greift, um dann zu erklären, warum er sonst sehr wohl ins Leere greift. Das Beispiel greift jene Szene auf, in der die bereits zum Pflegfall verkommene Hauptfigur noch einmal die Liebe definiert. Hier triumphiere das „Liebes-Mantra“ über sein Schicksal. Textgestaltung und Inhalt stehen also nach Meinung der Autorin in einer funktionierenden Wechselbeziehung.

Im nächsten Absatz geht Affenzeller wieder zur Textkritik über. Sie vergleicht erneut Vorlage und Neufassung und kommt zum Schluss, dass letztere mehr mit dem Rapper Xavier Naidoo zu tun habe als mit Molière (Zeilen 137ff), und bezeichnet ihn sogar verallgemeinernd als Rap (Zeile 146). Eingriffe ins Textbuch und Aktualisierung gehen ihr also zu weit. Die Sprache selbst beurteilt sie als „halsbrecherisch gereimt“ (Zeilen 144) als „Billigreim“ (Zeile 155) und, durch die doppelte Erwähnung verstärkt, „tief“ (Zeile 145). Für diese mangelnde sprachliche Qualität verlangt sie eine Begründung durch die Inszenierung: „Den (...) Rap lässt der Regisseur in seiner Inszenierung jedenfalls tragödisch verebben, er negiert ihn. Er stellt aber auch nichts an seine Stelle. Wenn Perceval damit die Fallhöhe zwischen Billigreim und Tragödie nutzen wollte, so hat er die Gelegenheit verpasst.“ (Zeilen 142ff) Im ersten Satz drückt sich die Kritikerin undeutlich aus: Was hat sich der Leser vorzustellen, wenn Rap in einer Inszenierung tragödisch verebbt? Klar ist jedenfalls, dass sie eine Wechselwirkung zwischen Text und Inszenierung vermisst. Ihrer Ansicht nach greift Perceval die Möglichkeiten der Sprache nicht auf, der Kontrast zwischen Text und Inhalt erzeuge keine Wirkung beim Zuschauer. Insgesamt weckt die Inszenierung zu wenig Emotionen: Perceval „(...) gelangt mit der mikrofontechnisch jämmerlich unpräzisen Überbringung bei auch noch so viel Schnee nicht an den Gefrierpunkt dieses vertanen Lebens“ (Zeilen 158ff). Nun kehrt sie wieder zur Generalkritik zurück: Durch die schlechte Textqualität und verpasste Chancen der Inszenierung entstehen wenig Emotionen und kaum Tiefe.

Die Inszenierung selbst wird in den Zeilen 139ff ebenfalls mit Molières Vorlagen verglichen. Sie hat für die Autorin mehr Nähe zu Molière als der Text. Die Begründung, auf welche Beobachtung sie diese Behauptung stützt, bleibt sie dem Leser allerdings schuldig. Mit dem Zusatz, die Inszenierung habe aber wohl am allermeisten mit Perceval selbst zu tun, greift sie die Bemerkung aus dem Analyseteil (Zeilen 109ff) wieder auf, dass das Stück „reichlich Männerfantasien“ befördere. Sie deutet damit an, dass Perceval die Vorlage für eigene Zwecke ge-, wenn nicht sogar missbraucht habe. Die akustische Qualität der Bühnensprache

wird übrigens zwei Mal kritisiert: In den Zeilen 121f spricht Affenzeller die Sprechweise der Schauspieler an („vielfach unverständlich gebrabbelt“), in den Zeilen 158ff die schlechte Lautsprecheranlage.

Zusammenfassend lehnt die Autorin die Aufführung weitgehend ab, ohne aber einen Verriss zu schreiben. Ihre Argumentation fußt auf drei Aspekte: Der Text ist erstens qualitativ mangelhaft, zu sehr aktualisiert und hat zu wenig Bezug zu den Vorlagen. Die Inszenierung nützt zweitens die Wechselwirkung mit dem Text nicht, dadurch entstehen drittens wenig Emotionen und kaum Tiefe. Die einzelnen Aspekte werden meist begründet und sind in sich logisch. Der Aufbau der Argumentationsganges ist allerdings nicht immer nachvollziehbar und bedarf wiederholter konzentrierter Lektüre. Es ergeben sich folgende Urteilkriterien: Wechselwirkung zwischen Text und Sprache, Offenheit für Regie-Ideen unter der Voraussetzung einer nachvollziehbaren Begründung, das Wecken von Emotionen, Tiefe des Inhalts und Textverständlichkeit. Affenzeller versucht zwar nach Edmund Schalkowski einen Weg ins Innerste des Kunstwerkes zu finden, scheitert aber insofern daran, als sie selbst an der Tiefe des Kunstwerkes zweifelt.

Kriterium 6: Kontextualisierung

Gemäß der Idee des Aufbaus, sich von außen an den Kern der Aufführung zu nähern, beginnt Affenzeller mit einer intertextuellen Kontextualisierung, indem sie mit Molière in die Kritik einsteigt. Damit blickt sie vorerst aus einem vom konkreten Stück weit entfernten Standpunkt auf die Aufführung. Später stellt sie weitere intertextuelle Bezüge her, indem sie Hauptdarsteller Thomas Thieme und gleichzeitig Luk Perceval anhand des Stücks *Schlachten* in ihr bisheriges Schaffen einordnet und eine Beziehung zwischen der inneren Befindlichkeit der Hauptfigur und dem Begriff vom „leeren Tanzsaal“ aus Büchners *Leonce und Lena* herstellt. Da dieser Bezug allerdings nicht erklärt wird, dürfte er für einen Großteil der Leser wohl unverständlich bleiben. Extratextuell kontextualisiert Affenzeller nicht, Bezüge zur gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation werden anhand der Aufführung nicht hergestellt. Ebenso verzichtet sie auf das Mittel der Symptomatisierung.

Das Hauptaugenmerk legt die Rezensentin auf die innertextuellen Kontexte. Die Text-Inszenierung-Interaktion ist eines ihrer Hauptargumente für die Bewertung, Hauptdarsteller Thomas Thieme wird intensiv beschrieben und genau charakterisiert. Das Bühnenbild wird zweimal dazu herangezogen, um Ideelles zu beschreiben. In Zeile 81 schließt der Satz „es

schneit“ die Beschreibung der Atmosphäre in der Neufassung ab, in Zeile 161 wird der Schnee direkt mit der inneren Befindlichkeit der Hauptfigur in Bezug gebracht.

Kriterium 7: Regie

Das Regiekonzept hat neben der textlichen Neufassung in der Bewertung der Autorin großes Gewicht. Die Beurteilung erfolgt allerdings nur aus dem Stück selbst bzw. den Vorlagen heraus, Zeitbezüge werden nicht hergestellt oder eingefordert. So hätten etwa die Männerphantasien, die Affenzeller im Stück ortet, oder die beobachtete Leere der Welt nach ihrer Richtigkeit in der Darstellung der heutigen Gesellschaft befragt werden können.

Kriterium 8: Schauspieler

Auf die genaue Charakterisierung der schauspielerischen Leistung wird in der Kritik viel Wert gelegt – allerdings nur beim Hauptdarsteller. Alle anderen Schauspieler werden – so wie die Bühnenbildnerin – zwar erwähnt, aber nicht charakterisiert. Damit wendet auch sie das Prinzip an, nur jene Darsteller zu erwähnen, die es in den Augen des Kritikers verdient haben.

Bemerkenswert ist der Superlativ, mit dem Thieme in der Beschreibung geehrt wird: Er sei ein „säuselnder Schauspielgigant“ (Zeilen 50f), der „für immer und ewig zu den größten Raumverdrängern seiner Zunft gezählt wird“ (Zeilen 55ff). Im Gegensatz zum Lob der historischen Dimension seines Spiels lässt sich allerdings darüber streiten, wie erstrebenswert es ist, als Schauspieler als „Raumverdränger“ gesehen zu werden. In den Zeilen 90ff beschreibt Affenzeller anhand der Stimme erneut seine Spielweise: „Hier wohnt die dämonische Stimme, hier tanzt sie aus dem Mund Thiemes hart am Mikrofon ihren Totentanz.“ Damit versucht sie herauszuarbeiten, wie sehr sich Thieme mit seiner Rolle verbindet und in ihr aufgeht.

Kriterium 9: Leser

Wie erwähnt, spricht die Kritik vor allem die gebildete, am Thema interessierte Leserschicht an. Diesen Leser hat die Autorin im Hinterkopf und versucht in Beobachtung und Analyse die Aufführung verständlich zu machen. Allerdings macht sie es dem Leser durch Fremdwörter, Namen und historischen Einstieg auf der einen Seite und den komplizierten Aufbau der Begründung auf der anderen Seite nicht unbedingt leicht. Ziel ist daher weder Unterhaltung oder das Ansprechen neuer Leserschichten noch das Ansinnen, den Leser, etwa durch Provokation, zu einer Reaktion herauszufordern.

I.4.4. Norbert Mayer, *Die Presse*

Kurzanalyse

Die Kritik umfasst als Aufmacher des Feuilletons etwa drei Viertel einer rechten Seite, was auf eine sehr hohe Bedeutung der Uraufführung in den Augen der Redaktion schließen lässt. Durch die strikte Abfolge Bild – Überschrift – Unterzeile – Text erhält der Textblock eine enorme Wucht, die durch einen Infokasten und zwei Zwischentitel aufgelockert wird. Die Seitengestaltung wendet sich offenbar an ein sehr lesefreudiges Publikum.

Als erster Eindruck sticht die Überschrift „Ein richtig fettes Schwein“ ins Auge, wobei das Wort „fettes“ kursiv gedruckt ist. Die deftige Wortwahl ist besonders für den Kulturteil einer seriösen Tageszeitung ungewöhnlich und stellt den Leser vor die Frage, warum der Autor zu einer derartigen Ausdrucksweise greift. Sie macht daher neugierig und reizt zum Weiterlesen – umso mehr, als sie in der Unterzeile nicht erklärt wird. Da in der Produktion selbst häufig Kraftausdrücke verwendet wurden, ist diese Überschrift durchaus angemessen; sie gibt dem Leser einen ersten Eindruck über die durch den Text erzeugte Atmosphäre der Aufführung. Erst auf den zweiten Blick fällt das querformatige Bild auf, das durch die Körperhaltung der Schauspielerin, die auf einer Lautsprecherbox am Rücken liegend in ein Mikrofon singt oder spricht, den provokativen Charakter der Vorstellung hervorkehrt. Dass auf dem Bild Patrycia Ziolkowska und nicht Hauptdarsteller Thomas Thieme zu sehen ist, liegt wohl am Bestreben der Redaktion, die Assoziation „fettes Schwein“ nicht allzu deutlich auf den Hauptdarsteller zu lenken.

Die ersten Informationen aus Überschrift, Unterzeile, Bildtext, Zwischentitel und Infokasten geben alle wichtigen Informationen zum Stück und zum Regisseur/Autor, bieten durch die Überschrift Einblick in die Stimmung, bewerten („treibt das Komische aus“ in der Unterzeile, „Molière gesucht – und nicht gefunden“ im Zwischentitel) und machen neugierig. Die wesentlichen Kriterien dieser Elemente sind damit erfüllt. Mit dem Ausdruck „Molière in XXX-Large“ in der Unterzeile wird ironisch-zeitgeistig auf die Überlänge der Produktion hingewiesen, die fettgedruckte Wortgruppe „Spielwiese für männliche Perversion“ im Bildtext hebt einen thematischen Aspekt heraus, dem der Name der Schauspielerin sowie Rollen- und Stückbezeichnung folgen. Während der erste Zwischentitel wie erwähnt eine Wertung abgibt, soll der zweite („Das Tier an sich, der Kläffer, der Mensch“) wohl in die

thematischen Weiten des Stückes einführen, die unkonkrete Aussage lässt den Leser aber ratlos zurück und stellt daher keinen Anreiz zum Wiedereinstieg für einen abspringenden Leser dar.

Die Rezension erstreckt sich über 147 Zeilen, 889 Wörter und 69 Sätze. Die durchschnittliche Satzlänge liegt somit bei nur 13 Wörtern. Teils lange Sätze stehen im Wechsel mit kurzen Sätzen, die mitunter durch rhetorische Fragen ausgelöst werden. Durch diese Abwechslung ist der Text gut zu lesen. Längen entstehen durch Aufzählungen und die wiederholte Verwendung von zum Beispiel Relativsätzen, um Aussagen zu präzisieren. Fremdwörter (etwa „brillieren“, Zeile 99f, oder „Tour de force“, Zeile 129) werden meist so verwendet, dass sie von der gebildeten, belesenen Zielgruppe verstanden werden, zusätzlich finden sich aber auch Begriffe im Text, die nur selten im allgemeinen Sprachgebrauch Verwendung finden (Apoplexie, Zeile 52, sodomisieren, Zeilen 116f).

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

Als Einstieg (Zeilen 1 bis 13) wählt Norbert Mayer die Schilderung einer konkreten Szene. In kurzen Worten beschreibt er jene Sequenz, in der Thomas Thieme den vergeblichen Versuch der Hauptfigur darstellt, sich selbst zu befriedigen. Diese Begebenheit dient ihm in erster Linie als Ausgangspunkt für einen Dialog zwischen einer Mutter und deren Tochter, den der Kritiker im Auditorium aufgeschnappt hat. Mit der sarkastisch-ironischen Frage, wie kindgerecht die Aufführung sei, leitet er die Urteilsphase dieser Kritik (Zeilen 14 bis 46) ein. Ja, sie sei durchaus für Kinder unterhaltsam, beantwortet er sich die Frage selbst, weil in der Aufführung immer wieder gezeigte Verhaltensweisen wie Fluchen oder Furzen im Kindergarten besonders gut ankämen. Weitere allgemeine Kritikpunkte betreffen den Verlust der Komik, die zahlreichen sexuellen Andeutungen und die Sprache, positiv werden die „schöne Musikalität“ (Zeile 44) und die Intensität (Zeile 46) der Inszenierung vermerkt.

Nach dieser Generalkritik an Sprache und Inszenierung widmet er sich im dritten Teil der Rezension (Zeilen 47 bis 54) der Erklärung des Konzeptes und der Darstellung der Hauptfigur. Teil vier (Zeilen 55 bis 70) schildert die ersten Momente der Aufführung, darin eingebettet sind Beschreibung und Analyse von Raum, Bühnenbild sowie Requisiten. Breiten Raum, nämlich mehr als ein Drittel des zur Verfügung stehenden Platzes, widmet Mayer in

den Zeilen 71 bis 127 dem Charakterisieren von Figuren und Schauspielern. Über diesen Zugang versucht er, anhand teils wertender Beschreibung das Stück darzustellen: Handlungen und Verhaltensweisen der Figuren und ihrer Interaktion sollen das Stück selbst für den Leser transparenter machen.

In der Endphase der Kritik (Zeilen 128 bis 147) wird die Neufassung zu den Vorlagen in Bezug gesetzt. Ausgangspunkt ist dabei ein Zitat Percevals aus dem Programmheft, wonach Molière zu sehr im Sinne seines Arbeitgebers geschrieben habe: „Die Stücke von Molière finde ich grundsätzlich zu sehr mit der Absicht geschrieben, dem Brotherren zu gefallen und das Publikum zu unterhalten.“²⁴² Mayer setzt dem entgegen, dass einerseits Perceval selbst die Wünsche seines Dienstgebers erfülle und zum zweiten gerade die daraus entstandene Subversivität die Qualität von Molières Werken ausmache. Die Hauptfrage der Neufassung, die vergebliche Suche nach Liebe, ist für den Kritiker bei Molière besser beantwortet, wie er mit einem Zitat aus *Der Geizige* darzulegen versucht.

Dieser Aufbau ist ungewöhnlich. Bereits der Einstieg ist als Einleitung für die Urteilsphase zu sehen, die damit vergleichsweise früh angesetzt wird. Erst dann folgen Konzepterklärung sowie Figuren- und somit Stückbeschreibung. Ende und Conclusio der Kritik bilden die Abgrenzung zu Molière, indem der Vorgänger gelobt und Neufassung sowie deren Regisseur/Autor kritisiert werden. Der Einstieg ist als Lese-Anreiz gedacht, indem eine konkrete, kontroverse Szene anschaulich beschrieben wird. Damit versucht Mayer, den Leser in seine Geschichte hineinzuziehen. Die provokant-ironische Frage, wie kindgerecht die Aufführung sei, entspricht dem Zweck, den Leser nicht zu verlieren.

Der Aufbau kommt ohne einen roten Faden aus. Bis auf eine Ausnahme in Zeile 55, wo der Autor von der Figurencharakterisierung des Protagonisten zur Beschreibung der Anfangsszene wechselt, hantelt er sich bruchlos von einem Aspekt zum nächsten. Die Übergänge sind geschickt verknotet, etwa wenn Mayer am Ende des sechsten Absatzes Thomas Thieme in den Mund legt, er erwarte sich von den Zusehern die nötige Andacht, und mit diesem Ausdruck im nächsten Absatz in die Rollenbeschreibung der weiteren Figuren einsteigt. Die von Edmund Schalkowski aufgestellten journalistischen Dramaturgie-Regeln finden insofern Beachtung, als mehrmals ein Wechsel vom Konkreten ins Allgemeine (etwa

²⁴² Perceval in Irmer, Programmbuch zu *Molière. Eine Passion*, S. 13

Zeilen 1ff und Zeilen 55ff) zu beobachten ist. Für sprachliche Experimente ist der Rezensent nicht zu haben.

Kriterium 2: Ziel

Norbert Mayer geht es vor allem ums Bewerten und Beschreiben. Erstes Ziel ist es, in kräftiger, deutlicher Sprache, die keine Zweifel offen lässt, dem Leser mitzuteilen, was von der Aufführung zu halten ist. Die Wertungen, die sich auch in den beschreibenden Phasen der Rezension finden, lassen darauf schließen, dass es dem Autor nicht darum geht, ein neutrales Bild des Abends zu vermitteln oder auch dem Leser ein eigenes Urteil zu ermöglichen. Wertende Beschreibung zeigen dem Leser zwar, wie der Kritiker die Situation empfunden hat, nehmen ihm aber gleichzeitig die Möglichkeit, sich ein eigenständiges Bild zu machen.²⁴³ Er sieht die Kritik wohl vor allem als Dienstleistung am Leser und als Rückmeldung für das Produktionsteam, sich selbst als Bote für das Publikum, dem er das Stück und dessen Bewertung näher bringen will.

Kriterium 3: Sprache

Die Sprache ist von einem zynisch-wertenden, angriffslustigen Grundton geprägt. Bereits die ersten beiden Absätze der Kritik entbehren eines gewissen Sarkasmus nicht, wenn Mayer die Tatsache des wiederholten Fluchens und Furzens in der Aufführung zum Anlass für die Frage nimmt, ob der Abend kindgerecht sei, und sich selbst mit Ja beantwortet. Dahinter steckt folgender Mechanismus: Beschreibung der Onanier-Szene – Dialog zwischen Mutter und Tochter – rhetorische Frage: Ist das Stück kindgerecht? – Antwort: Ja, weil Furzkissen und Vulgärausdrücke Fünfjährige besonders erheitern – Conclusio: Perceval will das Theater zum Kindergarten oder zur Vorschule machen, aber die Zuschauer sind schlau und erwachsen genug, diese Art der Unterhaltung nicht lustig zu finden. Mayer verzichtet mit dieser Vorgangsweise darauf, die Verwendung drastischer Mittel in der Inszenierung etwa anhand eines Beispiels konkret zu kritisieren, sondern wandert über die Beschreibung einer Szene und eines erlebten Dialogs zur bissigen Fragestellung und deren Antwort.

An die Grenze zur Feindseligkeit schreibt sich Mayer in der Darstellung der Spielweise von Hauptdarsteller Thomas Thieme:

²⁴³ Vgl. Kapitel I.2.2.5. Kriterium 5

„Er signalisiert: Achtung, hier spielt Thieme, der Kraftlackel, der schon in Percevals Zwölf-Stunden-Spektakel „Schlachten“ und in Othello (sic!) schockiert hat, einst Schauspieler des Jahres, also seht gefälligst mit der nötigen Andacht zu! Und glotzt nicht so dämlich, ihr Spießer, ich bin ein richtig fettes Schwein.“ (Zeilen 76ff)

Auch wenn diese Darstellung das Spiel Thiemes treffend charakterisiert, hat sie einen entscheidenden Nachteil: Sie vermischt Persönliches mit der Rolle. Die beschriebenen Eigenschaften der Arroganz („glotzt nicht so dämlich“), Drastik und Intensität („ich bin ein richtig fettes Schwein“), mit denen Thieme die Figur darstellt, werden nicht seinen Fähigkeiten als Schauspieler zugeschrieben, sondern seinen bisherigen Erfolgen (*Schlachten*, *Othello*, Schauspieler des Jahres). Damit wird seine Leistung im aktuellen Stück drastisch reduziert, als ob sie nur deshalb darauf begründet wäre, dass Thieme bis dato erfolgreich war. Verstärkend wirkt, dass diese Aussagen Thieme selbst in den Mund gelegt werden, und daher wirken, als ob Mayer die wahren Gedanken Thiemes kennen würde und ihn auf diese Weise entlarvt.

Unterschwellig bissig ist die bereits erwähnte Darstellung der schauspielerischen Tätigkeiten unter dem Aspekt des Müssens. Hier dringt eine wertende Botschaft durch, nach dem Motto: „Die Schauspieler sind bemitleidenswert, weil sie für jeden auch noch so unnützen Klamauk des modernen Regietheaters herhalten müssen.“ Insgesamt richtet sich die subversiv-bissige Sprache gegen die Regie und den Hauptdarsteller; die weiteren Schauspieler, Bühnenbildnerin und Molière bleiben davon ausgespart.

Ein weiteres Merkmal der Sprache ist das intensive Kämpfen um die Neugierde des Lesers, die vor allem in der ersten Hälfte des Textes zu bemerken ist. Denn Mayer weiß – wie Perceval –, mit welchen Mitteln Publikum und Leser zu locken ist: mit Sex, einer gewissen Derbheit und Provokation. Diese Faktoren nützt er auch für seinen Text. Den Sex bringt Mayer mit der Onanier-Szene und der Beschreibung, wie Patrycia Ziolkowska mit Wasser das Pinkeln in den Mund des Hauptdarstellers andeutet, ins Spiel. Derbheit wird durch die Überschrift „Ein richtig fettes Schwein“ und das Aufzählen von Dialektausdrücken für den Geschlechtsverkehr („es wird getitschgert, genulpert und gerattert, gestoßen, gerührt und gerüttelt (...)“, Zeilen 34ff) angeboten. Das Aufzeigen von Sex-Szenen im Stück wird dabei sofort einer doppelten Negativ-Wertung unterzogen, indem zuerst die angesehene, moralisch integere Opernsängerin Christa Ludwig mit der Vermutung „Die Truppe hat wohl Probleme mit dem Sex“ (Zeilen 31f) zitiert, ihr damit eine „präzise Zusammenfassung der Grundstimmung“ (Zeilen 29ff) bescheinigt und dann die Aussage vom Autor bestätigt wird

(Zeile 34). Provokativ wird der Text zum Beispiel durch den indirekten Vorwurf, Perceval mache das Theater zum Kindergarten, oder das erwähnte In-den-Mund-Legen eines erdachten Zitats, um die in den Augen des Kritikers wahre Gesinnung des Zitierten ans Licht zu bringen. In diesen drei Punkten passt sich die Sprache der Rezension dem Stück an – ein Mittel, das teilweise bewusst („Ich bin ein richtig fettes Schwein“, Überschrift) eingesetzt worden sein dürfte.

Rhetorische Fragen dienen dem Autor häufig (Zeilen 14f, 71f, 130f, 139f) als Einleitung und Ausgangspunkt für thematisch wichtige Aussage, die meist in der Folge eine persönliche Einschätzung darlegen. Die Aufzählungen in den Zeilen 34ff und 53f sollen die Intensität des Dargestellten sprachlich verstärken.

Kriterium 4: Beschreibung

In der Kritik finden sich lange beschreibende Phasen. Sie dienen meist nicht der Urteilsfindung, sondern dazu, einerseits Einschätzungen zu bestätigen (zum Beispiel in den Zeilen 34ff) oder selbst zu werten (etwa in den Zeilen 59ff) und andererseits die Vorgänge des Abends nachvollziehbar zu machen.

Zwei Mal wird anhand konkreter Situationen beschrieben. Damit soll der Leser einen direkten Eindruck von den Ereignissen und der Atmosphäre des Abends erhalten. In die Onanier-Szene steigt Mayer mit einer Zeitangabe ein, um die Länge des Stückes transparent zu machen („Nach fast zwei Stunden, kurz vor der ersten Pause“, Zeilen 1f). Er erzählt in kurzen, treffenden Worten, die dem Leser eine klare Vorstellung der Situation ermöglichen („Es schwabbelt der Bauch des unförmigen Mannes, er schwitzt und stöhnt und gibt dann unbefriedigt auf.“, Zeilen 7ff) und so ein Bild in seinem Kopf entstehen lassen. Dann leitet er über auf den Dialog, indem er den Blick weg von der Situation auf der Bühne hin zum Zuschauerraum richtet. Auch der Dialog besteht nur aus dem Allernotwendigsten – zwei Sätzen.

In den Zeilen 55ff beschreibt der Rezensent die Vorgänge zu Beginn der Vorstellung aus der verallgemeinerten Sicht des Zuschauers („man“). Die Wertung im ersten Satz („man ist ausgesetzt“, Zeile 55) drückt dabei subjektive Gefühle aus. Anhand einer Situationsschilderung wird das Bühnenbild beschrieben: schwarze Bühne, kein Vorhang, statt dessen ein Scheinwerfer, dessen Lichtkegel ins Publikum gerichtet ist, Schneefall setzt ein. In

die Beschreibung wird eine Wertung eingebettet („Wunderwerk an Atmosphäre“, Zeile 60), bevor zur Dekoration („schwarze Lautsprecher“, Zeile 63) und Positionierung der Schauspieler auf der Bühne („auf den Lautsprechern drapiert“, Zeilen 63) übergegangen wird. Mit dem Wort „drapiert“ soll die Arrangiertheit der Situation auf der Bühne ausgedrückt werden. Nach einer Kurz-Charakteristik der Schauspieler („Ballerinas, Herren im Anzug, Zeilen 63f) kehrt der Kritiker zurück zur Situationsschilderung und beschreibt mit drei Sätzen die ersten Vorgänge auf der Bühne, wobei ein Satz („Das Tier an sich, der Kläffer, der Mensch“, Zeilen 66f) eine Deutung darstellt. Zusätzlich wird das Mittel der Geräuschsimulation („klopfklopf, klopfklopf“, Zeile 69) zur Anregung der Phantasie des Lesers verwendet, inklusive Deutung („das evoziert den Herzschlag“, Zeilen 69f). An diesem Beispiel wird sichtbar, wie Beschreibung, Deutung/Analyse und Wertung in der Kritik immer wieder ineinander übergehen.

Diese Mixtur findet sich auch in den Rollen-/Schauspieler-Beschreibungen (Zeilen 71 bis 127), die mehrfache Funktionen haben: Charakterisierung und Analyse der Figuren und dadurch des Stückes an sich, Bewertung der Schauspieler, Kritik an der Inszenierung. So wird zum Beispiel die Hauptfigur in drei Schritten gezeigt. Erstens anhand von direkten Aussagen mittels zweier Textzitate, zweitens durch eine Beschreibung („speit Worte der Verachtung aus“, Zeilen 74f), drittens durch die Darstellung der Spielweise von Thomas Thieme, indem ihm Gedanken in den Mund gelegt werden. Bei Karin Neuhäuser führt eine wertende Beschreibung („routiniert“, Zeile 90, „dass es einem ganz kalt ums Herz wird“, Zeilen 93f) zur Analyse. Der Einsatz von sprachlichen Bildern gelingt Mayer dabei unterschiedlich gut. Die Phrase „Sie singt, dass es einem ganz kalt ums Herz wird“ macht in Abwandlung eines Sprichwortes die Atmosphäre auf der Bühne perfekt und leicht humorvoll spürbar. Das Bild „Neuhäuser führt nicht nur den Stoffhund zum Äußerln, sondern äußert auch routiniert die weiblichen Altersrollen bei Molière.“ (Zeilen 88ff) wackelt hingegen, weil es verwirrend ist und dem Leser keine Hilfen für das Imaginieren gibt. Das bereits erwähnte Verwenden des Wortes „muss“ in der Beschreibung von Schauspielertätigkeiten (Zeilen 99f) ist als Kritik an der Inszenierung zu verstehen.

Doppelbödig charakterisiert Mayer das Stück in den Zeilen 42f, wenn er vom „neudeutschen ‚Molière‘“ spricht. Dabei wandelt er den Modebegriff „neudeutsch“, der eigentlich die Aufnahme von Anglizismen in den deutschen Wortschatz meint, ab. Die neue Bedeutung kann sich nun simpel auf die Neufassung des Stückes beziehen oder als Anspielung auf die

Verwendung moderner Sprachformen wie den Rap gemeint sein. Die Verwendung eines Modebegriffes charakterisiert aber auch das Stück selbst: einer aktuellen Mode unterworfen – eine Ansicht des Autors, die er am Schluss der Kritik noch einmal deutlich ausdrückt (Zeilen 137f). Das Unter-Anführungszeichen-Setzen des Wortes Molière dürfte als Hinweis gemeint sein, dass hier nicht die Person, sondern sein Werk gemeint ist.

Kriterium 5: Urteil

Urteile und Wertungen sind über den ganzen Text verteilt. Die grobe Struktur ergibt sich dabei aus dem inhaltlichen Aufbau: Zu Beginn stehen Inszenierung und Sprache im Mittelpunkt der Beurteilung, anschließend Bühnenbild, Schauspieler und erneut die Inszenierung, am Ende diskutiert Mayer die Frage nach der Werktreue.

Die erste Wertung findet sich bereits im ersten Satz, wenn Mayer schreibt: „(...) er spielt wahrscheinlich gerade den „Don Juan“ (...)“ (Zeilen 2f). Damit wird implizit Kritik an der Unkenntlichkeit der Vorlagen in der Neufassung geübt. Weitaus stärker wiegen aber die folgenden Urteile:

„Wer erlebt hat, welche Heiterkeit die Kampfworte „Kaka“, „Lulu“ und „Wipfi“ in führenden Kindergärten hervorrufen können, wer die Wirkung eines Furzkissens auf Fünfjährige kennt, weiß die Leistung des flämischen Berserkers zu schätzen. Es wird ohrenbetäubend gefurzt, unflätig geflucht, doch die Vorschule auf der Perner-Insel bleibt mucksmäuschenstill. Immerhin versprach Perceval, das Tragische an Molière zu zeigen.“ (Zeilen 16)

Diese Passage sagt wortreich nichts anderes aus, als dass Percevals Theater das Niveau eines Kindergartens habe. Furzen und Fluchen unterhalte Kleinkinder, nicht aber Erwachsene. Die im Vorfeld geweckten Erwartungen werden dadurch nicht erfüllt. Hier, wie auch im nächsten Kritikpunkt, wird das Publikum als Zeuge für das eigene Urteil herangezogen: Das Auditorium hat, so die Beobachtung, die Aufführung emotionslos zur Kenntnis genommen und sich von der kindischen Darbietung nicht beeindrucken lassen. Mayers Cobclusio: Das ist nicht witzig („Er treibt ihm das Komische wirklich aus.“, Zeile 26).

Kritikpunkt Nummer drei lässt der Rezensent gleich eine Zuschauerin vorbringen, indem er die Sängerin Christa Ludwig aus einem ORF-Interview zitiert. Damit dreht er den Spieß um: Nicht die Zuschauer sind die Bestätiger, sondern der Kritiker selbst. Die unterschwellige Botschaft: Was in der Kritik behauptet wird, ist nicht nur die Meinung des Rezensenten,

sondern des gesamten Publikums, das durch die namentliche Zitierung sogar noch personalisiert wird. Es folgt eine Aufzählung von Dialektausdrücken für Beischlaf: „Es wird getischgert, genulpert und gerattert, gerührt, gestoßen und gerüttelt, gedrängt (...)“ (Zeilen 34f) Inhaltlich geht es im dritten Punkt um die Sexszenen. Die Kritik bleibt allerdings an der Oberfläche: Mayer spricht von „vier Weihestunden (exklusive Pause) für jene, die in der Postmoderne verklemmt geblieben sind“ (Zeilen 27ff) und – in der Bestätigung des Ludwig-Zitates – davon, dass „die Truppe (...) wohl Probleme mit dem Sex“ (Zeilen 31f) habe. Das Urteil wird nur diffus angedeutet, nicht ausformuliert und nicht begründet. Mit der Aussage wird außerdem suggeriert, dass es dem Produktionsteam nicht um das Darstellen eines Themas ging, sondern – unbewusst – um die Lösung eigener Probleme. Das Team wird damit als Selbsthilfegruppe abqualifiziert, nach dem Motto: „Die bringen ihre Psycho-Probleme auf die Bühne und wir müssen dafür zahlen.“ Die Sprache wird als „zeitgemäßer Gossenjargon“ (Zeilen 37f) und „Sprachsoße“ (Zeile 38) abqualifiziert. Abschluss der ersten Urteilsphase bilden zwei Positiv-Bewertungen der Inszenierung: Sie habe „eine schöne Musikalität“ und sei „trotz beachtlicher Länge intensiv“ (Zeilen 44ff). Auffallend sind dabei wiederkehrende Muster: deftige Wortwahl, wenig Konkretion, Verstärkung durch Zuschauerreaktionen, kaum Begründungen.

In Phase zwei des Urteilsprozesses sind die Urteile vor allem in (wertende) Beschreibungen eingebettet oder in diesen enthalten. Das Bühnenbild wird dabei nicht gedeutet, sondern nur bewertet: „Katrin Brack hat mit simplen Mitteln ein Wunderwerk an Atmosphäre geschaffen (...)“ (Zeilen 59f), wobei das Urteil durch den Gegensatz von „simpel“ und „Wunderwerk“ noch einmal verstärkt wird. In der Rollenbeschreibung (Zeilen 99 bis 117) werden dann noch einmal die Drastik und Sexualisierung der Inszenierung kritisiert: Patrycia Ziolkowska „muss“ als „junges Ding“ für „Perversion und exhibitionistische Szenen“ „herhalten“, „muss“ „ihrem schönen Körper gewagte Stürze, Posen und irre Lacher zumuten“ und „muss Thieme mit stillem Mineralwasser in den Mund pinkeln“. Thomas Bading sei nicht nur gehörnter Ehemann, sondern „muss sich auch noch von Thieme mittels einer Kerze sodomisieren lassen“. Die mitschwingende moralische Entrüstung des Autors über das Geschehen auf der Bühne wird nun deutlich gemacht: „Auch das ist nicht lustig.“ Die abschließend zusammenfassende Bemerkung über die Schauspieler („Allesamt aber haben sich bis zum Äußersten hergegeben für diese Tour de force. Hut ab vor so viel Willen zur Entblößung.“) in den Zeilen 128ff gilt nur vordergründig den Schauspielern, sondern leitet die Kritik an der Werktreue ein, indem die folgende Frage „Haben Perceval und sein Team Molière

gefunden?“ vorbereitet wird. Die unterschwellige Botschaft lautet: Das Zwang der Regie zur Selbstentblößung der Schauspieler hat nichts gebracht, weil Molière – wie Mayer im folgenden Text zu belegen versucht – nicht gefunden wurde.

Nun wendet sich der Autor im Urteilsprozess der Beziehung zwischen Vorlagen und Neufassung zu. Er untersucht dabei, ob das von Perceval selbst gesteckte Ziel, in der Hauptfigur Molière selbst zu zeigen, erreicht wurde. Im Verneinen der oben gestellten Frage gibt er sein Urteil bekannt, das in der Folge erläutert wird. Im ersten Teil wird dazu nicht das neue Stück selbst herangezogen, sondern die Aussage Percevals, die Stücke Molières sei zu sehr mit der Absicht geschrieben, dem Brotherrn zu gefallen. Dieses Zitat kontert Mayer mit dem Vorwurf, Perceval erfülle mit seinem Stück selbst die „gefällige Mode“ (Zeile 138) seines Dienstgebers, der Salzburger Festspiele. Diese Ansicht des Kritikers könnte aber auch anders gesehen werden: Perceval macht nicht, was die Salzburger Festspiele wollen, sondern die Salzburger Festspiele wollen, was Perceval macht. Auch aufgrund der in mehreren Medien berichteten heftigen Diskussionen zwischen der Führung der Salzburger Festspiele und dem Produktionsteam um die Absetzung der Onanier-Szene²⁴⁴, die auf Wunsch Percevals nicht verboten wurde, ist nicht anzunehmen, dass Perceval seinen Regie-Stil für seinen Dienstgeber verändert hat. Molière sei nicht angepasst, sondern seine Stücke zeichne Subversivität aus, führt Mayer in der Kritik weiter aus (Zeilen 139ff). Zusammengefasst: Die Neufassung entspricht nicht dem Geist und der Gesinnung von Molière, ist also nicht werktreu, weil Perceval von falschen Voraussetzungen (zu angepasst) ausgegangen sei und daher ein Wesensmerkmal (Subversivität) nicht beachten konnte. Daraus ist zu schließen, dass Mayer das neue Stück als nicht subversiv einschätzt.

Im zweiten Teil dieser Urteilserläuterung zeigt Mayer an zwei Beispielen, was Molière in seinen Augen besser gemacht habe: Erstens wecke er Emotionen anhand der Stücke und nicht durch Schauspieler („Der brauchte keinen gewaltigen Thieme, um zu schockieren.“, Zeilen 141ff), zweitens sei das Hauptthema der Neufassung, die Suche nach der Liebe, bei Molière in einem Satz besser zusammengefasst als bei Perceval in vier Stunden:

„Was aber ist nun wirklich die Liebe, die so lang vergeblich gesucht wurde? ‚Eine Gottheit, die alles, was sie uns tun heißt, entschuldigt‘, sagt Valère in ‚der Geizige‘. Solche Töne werden in Hallein brutal ignoriert.“ (Zeilen 143ff)

²⁴⁴ Vgl. Kapitel I.3.3.

Diese Sätze beschließen die Kritik mit einer kräftigen Negativ-Wertung, wobei das Wort „brutal“ im letzten Satz wohl als erneuter Hinweis auf die drastische Darstellungsweise des Stückes zu sehen ist. Damit entlässt der Kritiker seine Leser mit einem unversöhnlichen Ende.

Insgesamt orientiert sich der Urteilsprozess an zwei Strängen: Zum einen werden Inszenierung, Stück und Sprache im Großen und Ganzen negativ bewertet und auch im Bezug auf die Vorlagen als wenig gelungen betrachtet. Zum anderen wird die Leistung von Schauspielern und Bühnenbild positiv hervorgehoben. Eine Ausnahme bildet hier Hauptdarsteller Thomas Thieme, von dem ein zwiespältiges Bild gezeichnet wird. Argumentativ werden die Inszenierung als kindisch und Beschäftigungstherapie für die sexuellen Probleme der Produktionsmannschaft und die Sprache als „Gossenjargon“ abgewertet sowie die Drastik und Exzentrizität der Darstellungsweise kritisiert. Stück und Inszenierung werden als nicht werktreu betrachtet, Musikalität und Intensität aber positiv vermerkt. Die Schauspieler werden anhand von Beispielen dargestellt und teils bewertet, Thomas Thieme wird an der Grenze zur Beleidigung kritisiert, aber auch gelobt. Das Bühnenbild wird als „Wunderwerk an Atmosphäre“ herausgestrichen. Vor allem im ersten und zweiten Teil fallen deftige Wortwahl, wenig Konkretion, Verstärkung durch Zuschauerreaktion und kaum Begründungen auf. Als Kriterien sind Angemessenheit der darstellerischen Mittel, Präzision der Sprache, dramaturgische Intensität und Werktreue als dem Geist des Klassikers angepasste Neubearbeitung herauszulesen.

Kriterium 6: Kontextualisierung

Die Rezension bleibt vor allem im innertextuellen Rahmen. Themen und Wertungen beziehen sich auf Inhalte des Stückes (Inszenierung, Sprache, Bühne, Schauspieler, Zuseher), bis auf notwendige Intertextualisierungen (durch den Bezug auf die Vorlagen und die Einordnung des Schaffens von Luk Perceval und Thomas Thieme) wird der Blick nicht auf erweiterte gesellschaftliche Bezüge gerichtet. Es wird nicht vom Stück auf das Allgemeine geschlossen oder geprüft, ob das Stück die Gegenwart angemessen abbildet. Auf eine Symptomatisierung, also das Sehen von dargestellten Themen als Anzeichen einer größeren Problematik, wird ebenfalls verzichtet.

Kriterium 7: Regiekonzept

Norbert Mayer lehnt sowohl Neufassung als auch Inszenierung dezidiert ab. Der drastische, exzessive und betont sexualisierte Einsatz der darstellerischen Mittel ist in seinen Augen nicht

begründet. Das neue Stück orientiert sich zu wenig an den Vorlagen, die in seinen Augen weitaus gelungener sind. Zwischen den Zeilen ist vor allem anhand der Wortwahl herauszulesen, dass er an der Sinnhaftigkeit dieser Neubearbeitung zweifelt, weil die Vorlagen die Inhalte besser, also subversiver, mehr Emotionen weckend und treffsicherer bearbeiten. In diesem Fall wäre daher ihm wohl eine klassische Neuinszenierung lieber gewesen.

Kriterium 8: Schauspieler

Den Schauspielern wird im Rahmen der Rollencharakterisierung breiter Raum gegeben. Es werden alle Schauspieler namentlich erwähnt, oft werden – infolge der zahlreichen, teils nicht den Vorlagen zuordenbaren Rollen – die Namen der Schauspieler mit den Rollen gleichgesetzt. Christina Geiße *ist* zum Beispiel „geradezu sensibel“, sie *ist* „das Töchterl“ (Zeilen 108f). Deziert bewertet werden fünf Schauspieler. Thomas Thieme wird wie erwähnt zwiespältig beschrieben: als arrogant, derb und hässlich auf der einen Seite, andererseits wird ihm bescheinigt, zu „brillieren“. Deutlich wird dabei, dass er das unumstrittene Zentrum der Aufführung darstellt: „Die nötige Andacht bringen die übrigen neun Darsteller mit, sie lassen Thieme brillieren (...).“ (Zeilen 84ff) Karin Neuhäuser beschreibt Mayer als „routiniert“ (Zeile 90) und „wunderbar verbraucht wirkend“ (Zeilen 64f). Dabei fällt auf, dass eine an und für sich negative Eigenschaft (verbraucht wirkend) mit einer positiven Beschreibung (wunderbar) verbunden wird und somit die gute Spielweise von der Charaktereigenschaft der Figur abgegrenzt wird. Der „abgründige“ Wiener Dialekt von Felix Römer wird als „erfrischend“ dargestellt, zwei floskelhafte und gerne gebrauchte Formulierungen, die wenig Konkretes aussagen. Kay Bartholomäus Schulze und Ulrich Hoppe beschreibt Mayer als „(...) exzellente Hofschranzen, manchmal liebenswürdig tuntig, manchmal bloß Erfüllungsgehilfen des Thiemeschen Zornes“ (Zeilen 125ff). Hier gehen Rollenbeschreibungen (Hofschranzen, Erfüllungsgehilfen) mit Wertungen (exzellent, liebenswürdig, tuntig, bloß) einher.

Insgesamt wird das Ensemble als „erstklassig“ beschrieben, der Autor anerkennt die gewaltigen Anstrengungen der Vorstellung („Tour de force“, Zeile 129), die Leistung des Entblößens (Zeile 130) und nimmt sie quasi vor den exzentrischen Wünschen des Regisseurs durch die erwähnten „muss“-Formulieren (Zeilen 99 bis 117) in Schutz.

Kriterium 9: Leser

Die Kritik ist durch die bereits angesprochene Verwendung der „Lockmittel“ Sex, Derbheit und Provokation vom Willen gekennzeichnet, den Leser in der Kritik zu halten. Mayer kämpft um den Leser und will ihn – einmal gewonnen – nicht mehr loslassen, bis er die Kritik zu Ende gelesen hat. Er will unterhalten, die Aufführung erklären und seine eigene Meinung dezidiert ausdrücken. Der provokative Stil des Autors fordert eine Reaktion des Lesers heraus: Ablehnung oder Zustimmung. Nicht unwesentlich ist für Mayer aber auch die eigene Performance als kompetenter, mit allen Wassern gewaschener, zynischer, kämpferischer und nicht vor Beurteilung zurückschreckender Kritiker.

I.4.5. Werner Krause, *Kleine Zeitung*

Kurzanalyse

Obwohl die Kritik nur 64 Zeilen hat, verleiht ihr das Layout ein gewichtiges Erscheinungsbild: Sie ist so über eine Doppelseite der kleinformigen Zeitung gezogen, dass Vorspann und erste Spalte auf der linken Seite, Bild und zweite Spalte auf der rechten Seite Platz finden. Links neben der zweiten Spalte, unter dem Bild, ist ein Zweispalter zu einer weiteren Aufführung in Salzburg zu finden. Größe der Überschrift, die sich vierspaltig über Text und Bild zieht, und Seitengestaltung zeigen die Bedeutung der Aufführung an, die ihr von der Redaktion beigemessen wurde. Bild und Überschrift lenken die erste Aufmerksamkeit auf sich. Das bereits bei Margarete Affenzeller beschriebene Bild streicht die Provokationsabsicht der Inszenierung heraus, die Überschrift („Salü, Salzburger Flockerl“) greift mit einer Alliteration und einem Wortspiel (Salzburger Flockerl/Salzburger Nockerl) das Schneethema auf und gibt einen Hinweis auf den Ort der Produktion. Der Begriff „Salü“ ist nach dem Fremdwörter-Duden sowohl als Gruß- als auch als Abschiedsformel zu verstehen²⁴⁵ und wurde vom Autor wohl auch aus der Not heraus gewählt, ein kurzes, nicht über die Seitenmitte laufendes Wort finden zu müssen. Der Titel führt aber zu keiner eindeutigen Wertung, weil nicht klar ist, ob Krause die „Flockerl“ nun begrüßt und daher begrüßenswert findet oder verabschiedet und somit ablehnt.

²⁴⁵ Vgl. Duden – Das Fremdwörterbuch, 1990, S. 697

Die ersten Informationen aus Überschrift, Vorspann, Bildtext, Zwischentitel und den beiden Hinweisen geben die Fakten nur zaghaft bekannt, indem sie in einen relativ kleinen Hinweis am Textende versteckt werden; im Vordergrund stehen atmosphärische („singende und klagende Jammergestalt“ im Bildtext) und thematisch-skandalträchtige Bemerkungen („Sexmonster“ im Zwischentitel). Der Vorspann bezieht sich im ersten Satz auf Bühnenbild und Dauer der Inszenierung – mit einer Formulierung („Viel Schnee kam auf die Bühne, fast fünf Stunden lang“), die ironisch auch so verstanden werden kann, als ob der fünfstündige Schneefall das einzig Bemerkenswerte des Abends gewesen sei. Diese mögliche Vermutung des Lesers wird am Schluss der Kritik bestätigt (Zeilen 62ff). Im zweiten Satz holt Krause weit aus und ordnet das Stück wertend vor dem Gesamthorizont des Theaters ein: In der Produktion riesle das alte Regietheater nieder. Die exakte Bedeutung der Bewertung bleibt allerdings unklar: Wird der Ausdruck „rieselt nieder“ im Sinne von „rasselt nieder“ verwendet? Vermutlich ist gemeint, dass die Inszenierung den Niedergang des Konzeptes „Regietheater“ aufzeigt, was sich im weiteren Verlauf des Textes mit dem Satz „(...) darin darf das längst marodierende Regietheater nochmals kreuchen und keuchen.“ (Zeilen 39ff) wohl bestätigt. Der Zwischentitel besteht nur aus dem Wort „Sexmonster“ und hat das Ziel, Skandallust und Neugierde zu wecken. Als einzige der sieben Kritiken bietet sie eine Service-Dienstleistung an, indem die Termine der weiteren Aufführungen und eine Telefonnummer für die Kartenreservierung angeführt werden. Ein weiterer Hinweis zeigt dem Leser, wo er auf der Homepage der Zeitung zusätzliche Berichte der Redaktion über die Salzburger Festspiele findet.

In den 64 Zeilen wurden vom Autor 272 Wörter in 17 Sätzen verwendet. Damit liegt die durchschnittliche Satzlänge bei 16 Wörtern. Lange und kurze Sätze wechseln einander ab, Längen im Satzbau entstehen vor allem durch Aufzählungen. Dadurch bleiben die Sätze trotzdem gut verständlich. Fremdwörter werden kaum verwendet.

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

Bereits im Einstieg (Zeilen 1 bis 12) geht es um eine Bewertung: Krause stellt Percevals Inszenierung ein Lied von Peter Weibel gegenüber – kombiniert mit der Behauptung, Weibel habe in ein paar Minuten Ähnliches besser ausgesagt wie Perceval in fünf Stunden. Die beiden Werke werden dabei kontrastierend und wertend gegenüber gestellt. Zusätzlich wird

das – nach Meinung des Rezensenten zentrale – Thema von *Molière. Eine Passion* in einem Satz genannt: Die Liebe ist katastrophal. Im zweiten Abschnitt der Kritik (Zeilen 13 bis 29) wird das Konzept erklärt und die Hauptfigur als Sexmonster charakterisiert. Dabei wird der Inhalt des Stückes in einem Satz zusammengefasst: Molière hält Gericht über sich selbst. Die Darstellung der Hauptfigur führt direkt zu Teil drei (Zeilen 25 bis 49), dem Kern der Kritik: Es werden die Kritikpunkte an Inszenierung, Stück und Bühnenbild angeführt, die vor allem die Wahl der darstellerischen Mittel für die Inszenierung, das Berühren von Emotionen und die Darstellung des Themas betrifft. Außerdem ordnet Krause das Stück vor dem Horizont theatral-historischer Entwicklungen ein, indem er es als quasi letztes Aufbäumen des Regietheaters (Zeilen 39ff) sieht. Der letzte Teil (Zeilen 50 bis 64) beschreibt noch einmal die Hauptfigur anhand einer Aufzählung und durch jenes Beispiel, indem die Hauptfigur durch das angedeutete Pressen einer Kerze in Orgons After eine homosexuell-sadomasochistische Tätigkeit anzeigt. Dabei kritisiert er indirekt die verwendeten theatralen Mittel („Das mag zu Erkenntnisgewinn führen“, Zeilen 59f) und deutet ironisch-bissig die inhaltlichen Absichten („Die Welt ist, was der Phall ist“, Zeilen 60f). Der Schluss (Zeilen 61ff) umfasst ein abschließendes Generalurteil: Bis auf den Schnee bleibt vom Stück nichts in Erinnerung.

Insgesamt lässt sich der Aufbau als beständiger Wechsel von Urteils- und Erklärungs-/Beschreibungsphasen sehen: Einstieg als Kritik an der minimalen inhaltlichen Aussage – Erklärung des Konzeptes, Beschreibung der Hauptfigur – Kritik an Inszenierung, Stück und Bühnenbild – erneute Beschreibung der Hauptfigur – Kritik am Einsatz der theatralen Mittel und Generalurteil. Somit verfügt die Kritik über einen inhaltlichen roten Faden, der sich durch den Text zieht. Die Übergänge sind unterschiedlich gearbeitet: Zweimal bietet die Beschreibung der Hauptfigur den Ausgangspunkt für Verknotungen (Zeilen 25, 50), im Übergang vom Einstieg zur Konzeptklärung erfolgt ein bewusster Schnitt (Zeile 13), der aber nicht zu einem stilistischen Bruch führt. Interessant ist der Übergang innerhalb des dritten Abschnittes (Zeile 43): Er beginnt mit einem vor einem Beistrich gesetzten Nein, das die folgende wertende Beschreibung einleitet und diese vom Vorhergehenden abgrenzen soll. Das Problem dabei ist allerdings, dass diese Abgrenzung insofern unnötig ist, als zuvor von einem anderen Thema, dem Regietheater, gesprochen wird. Um das Nein zu rechtfertigen, müsste die vorhergehende Passage etwa davon handeln, wie die Inszenierung sein sollte oder was vom Stück im Vorfeld erwartet wurde oder werden könnte, um dann dem Leser mitzuteilen, dass es so eben nicht ist.

Der Einstieg beginnt mit der Zeitangabe „Lang, lang ist's her“ (Zeile 1), erinnert ein wenig an ein Märchen und erweckt dadurch den Eindruck, dass hier an die „gute, alte Zeit“ erinnert werden soll. Durch die Stellung im Satz und im Text wird der Aspekt der Vergangenheit intensiv betont, was der Passage den Eindruck der Unaktualität verleiht. Damit wird die (unausgesprochene) journalistische Regel „Gib deinem Leser nie den Eindruck, dass deine Geschichte alt ist“ bewusst gebrochen. Das kontrastierende Darstellen von Peter Weibels Lied und Luk Percevals Stück/Inszenierung führt direkt zum ersten Urteil. Das Beispiel des Liedes soll kurz und prägnant die Kritik Krauses auf den Punkt bringen: Die inhaltliche Aussage ist in Relation zur Länge der Aufführung dürftig.

Kriterium 2: Ziel

Ziel der Kritik ist vor allem das Abgeben von Urteilen. Krause geht es weniger darum, das Stück beschreibend darzulegen und so dem Leser ein Bild der Vorstellung zu geben, sondern darum, das Stück kurz zu charakterisieren, einzuordnen und ausführlich zu bewerten. Diese Arbeitsweise ergibt sich wohl aus dem geringen Umfang der Kritik, der keinen Platz für das erschöpfende Behandeln beider Elemente bot und so den Kritiker zwang, ein Element deutlicher zu betonen. Daraus ergibt sich anhand des Textes die Selbstdefinition des Kritikers als erfahrener Navigator, der dem Leser sagt, wo das Stück einzuordnen ist, ohne ihm ein eigenes Urteil zu ermöglichen.

Kriterium 3: Sprache

Sprachlich lebt der Text vom Darstellen großer Linien und allgemeiner Zusammenfassungen, was ihn mitunter aber schwammig, unpräzise und diffus erscheinen lässt. Fragen bereitet etwa der Satz „Die Figuren treten als Zeugen der Anklage auf, aber auch als erneute Opfer.“ (Zeilen 22ff): Von welchen Figuren spricht der Autor? Im Satz davor werden nur die Werke erwähnt, die als Vorlagen dienten, und die Hauptfigur „ER“, die mit dem Dichter Molière gleichzusetzen ist. Ums Eck denken muss der Leser in der Passage „sie treten als Zeuge der Anklage auf, aber auch als erneute Opfer“. Damit übernimmt Krause zwar das Bild des vorhergehenden Satzes („ER' hält über sich selbst Gericht“), der Leser muss sich aber zusammenreimen, dass die vier Hauptfiguren der Vorlage zu einer vereinigt wurden und dass diese auf der Suche nach Liebe Opfer und Täter gleichzeitig ist. Für einen Leser, der nicht in der Aufführung war, ist dieser Satz kaum zu verstehen.

Ebenfalls ungenau eingesetzt wurde der Vergleich, den der Kritiker in den Zeilen 56ff für die Hauptfigur in der Tartuffe-Passage der Neufassung verwendet: „(...) Tartuffe, der daherwalzt wie ein Gebrauchtwagenhändler – teils Buddha, teils Bonze – (...)“ Dass ein Gebrauchtwagenhändler Züge eines Bonzens haben kann, ist gut verständlich, die Charakterisierung als Buddha allerdings unüblich. Sie passt nur in Bezug auf die Perceval-Figur, nicht aber hinsichtlich des verwendeten Bildes.

Schwer zu verstehen ist schließlich das Wortspiel am Schluss der Kritik: „Das mag zu Erkenntnisgewinn führen. Die Welt ist, was der Phall ist. Oder Schneephall, soll sein. Zumindest der bleibt haften: im Gedächtnis oder sonst wo.“ (Zeilen 59ff) Unklar ist erstens der Ausdruck „soll sein“ nach dem Wort „Schneephall“, der möglicherweise eine Bedeutung wie „von mir aus“ oder „mir soll’s recht sein“ ausdrückt. Zweitens erschließt sich die diffuse Andeutung des Haftenbleibens des „Schneephalls“ dem Leser nicht: Da dieser Ausdruck am Textende platziert wurde, liegt die Vermutung nahe, dass ihm besondere Bedeutung beigemessen und der „Schneephall“ nicht an einer beliebigen Stelle haften bleiben wird. Doch eine Erklärung gibt es nicht.

In den Zeilen 46ff ist eine Tendenz zur groben Verallgemeinerung festzustellen: die Aufführung sei *nie* um Tiefgang, *stets* um Flachlegung bemüht (Zeilen 46ff), die Hauptfigur wolle *nur* Liebe (Zeile 48), Thieme sei *stets* mit einem Miko bewehrt (Zeilen 52f). Dass die Aufführung an keinem einzigen Augenblick um Tiefgang nicht einmal bemüht war, sondern sich zu jedem Zeitpunkt um die Darstellung von sexuellen Handlungen drehte, dass die Hauptfigur ausschließlich Liebe anstrebte und nicht etwa auch Anerkennung oder Reichtum, dass Thieme nicht auch ab und zu ohne Mikrophon sprach – das alles ist selbst für einen Leser, der nicht bei der Aufführung anwesend war, kaum anzunehmen. Diese Aussagen sind unpräzise und oberflächlich – umso mehr, als sie nicht mit Beispielen untermauert sind.

Ein weiteres Kennzeichen der Sprache Werner Krauses zeigt sich in einer gewissen Ironie. So spricht er im Einstieg davon, dass Perceval für ähnliche Aussagen wie in Peter Weibels Lied „etwas mehr Zeit“ (Zeile 9), nämlich „nur“ fünf Stunden (Zeile 10), benötigt habe. Mit diesen Bemerkungen soll der Gegensatz zwischen der Zeitstruktur in Percevals und Weibels Werken herausgearbeitet und die außergewöhnliche Länge von *Molière. Eine Passion* unterstrichen werden. Hier setzt Krause allerdings – sehr optimistisch – voraus, dass der Leser weiß, wer Peter Weibel ist. Im letzten Absatz analysiert der Kritiker zynisch, dass die Szene, in der die

Hauptfigur Orgon angedeutet eine Kerze in den After drückt, zu Erkenntnisgewinn führen „mag“ (Zeilen 59f): „Die Welt ist, was der Phall ist.“ Damit werden zum einen die verwendeten darstellerischen Mittel, zum anderen der in den Augen des Kritikers minimale Sinngehalt kritisiert. In beiden Fällen dient die Verwendung der Ironie dazu, subtil die Meinung des Autors wiederzugeben. Das eher unübliche Wort „Phall“ dürfte dabei eine Abkürzung für den Begriff „Phallus“ sein.

Sehr viel Wert legt der Autor auf den kreativen Umgang mit Sprache. Immer wieder wird versucht, mit Wortspielen, Alliterationen oder Wortneuschöpfungen den Text beleben und für den Leser interessant und kurzweilig zu gestalten. So wird in den Zeilen 41f mit dem alliterativen Ausdruck „kreuchen und keuchen“ das Sprichwort „kreuchen und fleuchen“ abgewandelt. Mit den Neuschöpfungen „Unterleibs-Obsession“ und „Exhibitionismus-Exzess“ (Zeilen 43f) und durch das Spiel mit dem Gegensatz zwischen dem Begriff „Tiefgang“ und dem doppeldeutigen Wort „Flachlegung“ (Zeilen 47f) versucht er die Kritikpunkte kreativ zu umschreiben, der Ausdruck „Salzburger Flockerl-Gericht“ (Zeile 46) soll in Anlehnung an die locker-luftige Mehlspeise die inhaltliche Oberflächlichkeit der Aufführung demonstrieren.

Insgesamt fällt der Gegensatz zwischen dem sehr bewussten, kreativen Einsatz und dem oberflächlich-verallgemeinernden Umgang mit der Sprache auf. Wechsel von Tempo und Tonlage werden vermieden, auch Anzeichen von Selbstrelativierung sind nicht zu finden.

Kriterium 4: Beschreibung

Im Text finden sich vergleichsweise wenig beschreibende Phasen. Ihre Funktion ist die Hinführung zur Wertung (25ff, 34ff, 50ff) oder selbst zu werten (43ff). Die Hauptfigur wird in zwei Phasen beschrieben: In den Zeilen 22 wird zuerst die Widersprüchlichkeit seiner Persönlichkeit (Zeugen der Anklage, Opfer) aufgezeigt und dann als „vom Weltekel geplagtes, ekelhaftes Sex-Monster“ dargestellt. Die Begriffspaarung „vom Weltekel geplagt“ – „ekelhaft“ zeigt erneut den wechselseitigen Bezug zwischen der Täter- und der Opferseite bei der Hauptfigur: sie ist ekelhaft, aber es gibt auch einen Grund dafür. In Phase zwei wird sie zunächst anhand des Ausdrucks „Jammergestalt“ (Zeilen 50f) und einer Aufzählung („singt, stöhnt, schmatzt und Chapeau! letztlich auch furzt“, Zeilen 53ff) beschrieben. Die erwähnten Tätigkeiten ergeben eine leicht negative Wertung, indem vorwiegend gesellschaftlich wenig anerkannte Verhaltensweisen angeführt werden. Der Zwischenruf

„Chapeau!“ gibt der Passage erneut einen ironischen Unterton, nach dem Motto: Wie könnte es anders sein – natürlich furzt er. Abschließend wird die Figur anhand der Kerzen-Szene noch einmal charakterisiert. Diese Szene dient aber, wie erwähnt, auch der ironischen Kritik an den verwendeten darstellerischen Mitteln und dem nach Krause zu geringen Sinngehalt des Stückes. Die Figur wird insgesamt hauptsächlich negativ beschrieben, allerdings nicht ohne auf den Einfluss von negativen Erlebnissen auf ihr Verhalten hinzuweisen.

Bühnenbild, Requisiten und Atmosphäre werden in den Zeilen 33ff beschrieben: „Unentwegt rieselt Schnee, die Akteure und Akteurinnen lungern auf mächtigen Lautsprecherboxen herum (sie sind die einzigen Requisiten) – kein kaltes, sondern ein kalt lassendes Ambiente.“ In einem Satz wird hier das Notwendigste beschrieben und mit einer Bewertung abgeschlossen. Bei der Beschreibung des Stückes bzw. der Inszenierung in den Zeilen 43ff ist hingegen die Bewertung bereits inkludiert.

Kriterium 5: Urteil

Bereits im ersten Absatz (Zeilen 1 bis 12) ist das erste Urteil zu finden, indem die Aufführung mit einem Lied von Peter Weibel verglichen wird. Dieser habe in wenigen Minuten Ähnliches besser ausgesagt wie Perceval in fünf Stunden. Erwähnt werden die mangelnde Präzision der Aussage und die Peinlichkeit des Dargestellten. Der Vergleich wird in einen historisierenden Kontext („lang, lang ist's her“) gestellt, der sich gut in den Gesamtzusammenhang der Kritik mit der Erwähnung des „alten“ und „marodierenden“ Regietheaters im Vorspann und zwei Absätze später einfügt. Der ironische Unterton unterstreicht die Wertung.

Unklarheit kennzeichnet das Urteil in den Zeilen 29ff: Die Darstellung der Hauptfigur als Sexmonster gelinge zwar. „Allein mit welchen Mitteln. Die Aufführung, lange vorab als Skandalstück gehandelt, erleidet den raschen Erstickungstod.“ Hier erwähnt der Kritiker weder die Mittel, die seiner Ansicht nach ungebührend eingesetzt wurden, noch führt er aus, warum die Aufführung den „raschen Erstickungstod“ erleidet. Unerklärt bleibt auch, warum er das Bild des Todes durch Erstickten für das Missglücken der Aufführung wählt. Beide Urteile bleiben unbegründet. Die Erwähnung, dass das Stück im Vorfeld als Skandalstück bezeichnet wurde, soll darauf hinweisen, dass diese Erwartungen nach Meinung des Autors nicht erfüllt wurden.

Die Inszenierung bzw. das Stück werden in den Zeilen 43ff kritisiert: „Nein, diese Passion ist eine lähmende Unterleibs-Obsession, ein Exhibitionismus-Exzess, ein Salzburger Flockerl-Gericht, nie um Tiefgang, stets um Flachlegung bemüht, denn ER will nur eines: „Liebe, Liebe, Liebe, ...“ Kritisiert wird hier erstens der intensive und freizügige Einsatz von Sex-Szenen, zweitens die inhaltliche Oberflächlichkeit und drittens die starke Konzentration auf das Thema Liebe. Betont werden die Aussagen durch Verallgemeinerungen, begründet werden sie nicht.

Die Kritik am Bühnenbild („ein kalt lassendes Ambiente“, Zeile 39) ist indirekt auch eine Kritik an der Inszenierung: Sie weckt in den Augen des Kritikers keine Emotionen, sondern lässt ihn kalt. Den dritten Kritikpunkt hebt sich der Autor für den Schluss auf. „Zumindest der (Schneephall, Anm. H. S.) bleibt haften: im Gedächtnis oder sonst wo.“ (Zeilen 62ff) Damit kritisiert Krause den Mangel von Substanz und Sinngehalt im Stück: Was nach der Aufführung in Erinnerung bleibt, ist der Schnee.

Insgesamt geht die Bewertung Krauses in die Richtung eines Verrisses. Seine Argumente: Die inhaltliche Aussage des Stückes ist – besonders im Verhältnis mit der langen Aufführungsdauer – dürftig, bleibt an der Oberfläche, enthält keine Substanz. Die theatralen Mittel beziehen sich zu stark auf sexuelle Inhalte und werden zu exzessiv eingesetzt. Die Aufführung berührt nicht die Emotionen und bietet keinerlei Anreize zum Nachdenken. Einzig die Darstellung der Hauptfigur als Sex-Monster wird als gelungen angesehen. Nicht enthalten sind in der Kritik Bewertungen der Sprache, der Schauspieler und – erstaunlicherweise – Überlegungen zur Bearbeitung der Vorlagen durch Perceval und zur Textgestaltung. Auffallend ist auch, dass der Autor auf eine Begründung seines Urteils durchgehend verzichtet. Folgende Kriterien für das Urteil sind herauszulesen: Das Verhältnis von Inhalt und Zeit muss stimmen, Emotionen sollen angesprochen werden. Eine Aufführung sollte inhaltlich Tiefgehendes bieten und zum Nachdenken anregen.

Kriterium 6: Kontextualisierung

In der Diskussion bezieht sich der Autor zum einen auf innertextuelle Kontexte (Inszenierung, Bühnenbild und Requisiten), zum anderen auf Extratextuelles. Er gliedert die Aufführung in den Gesamtzusammenhang des Theaters ein, indem er das „alte“ und „marodierende“ Regietheater in dieser Aufführung noch einmal „kreuchen und keuchen“ sieht. Damit wird die Inszenierung als Symptom dafür verwendet, dass das Konzept Regietheater nicht mehr

zeitgemäß ist. Intertextualisiert wird anhand des Liedes von Peter Weibel. Die Kontextualisierung und Symptomatisierung sind die großen Stärken des Kritikers, in denen er seine Erfahrung durch das Herstellen von Bezügen und weitmaschigen Vernetzungen nützen kann. Hier ist die Kritik am besten fundiert.

Kriterium 7: Regiekonzept

Krause lehnt die Inszenierung und das Stück dezidiert ab. Sie wird vor allem intertextuell begründet, Abgrenzung und Vergleich zu den Vorlagen fehlen, Unterschiede in den Zugängen von Molière und Perceval werden nicht herausgearbeitet. Damit wird ein wesentlicher Aspekt der Produktion vernachlässigt, was wohl mit dem geringen Umfang und der daher notwendigen Schwerpunktsetzung zusammenhängt.

Kriterium 8: Schauspieler

Aus dem Ensemble wird nur Thomas Thieme durch eine namentliche Erwähnung hervorgehoben. Seine Tätigkeiten auf der Bühne werden anhand einer Aufzählung in den Zeilen 51ff beschrieben, auf eine Wertung wird verzichtet.

Kriterium 9: Leser

Werner Krause will die Leser besonders durch kreative Sprachverwendung unterhalten, er schreibt vor allem für Menschen, die das Stück bereits gesehen haben, oder für jene, die eine rasche Einordnung und Bewertung des Stückes wollen. Die eigene Kompetenz betont der Kritiker insofern, als er von einer Begründung seiner Urteile absieht und damit impliziert, dass die Urteile aufgrund seiner Erfahrung einer näheren Argumentation nicht bedürfen. Ziele der Kritik sind somit wertende Beschreibung, Kontextualisierung, Bewertung. Auf ein eigenständiges Urteil des Lesers wird nicht abgezielt.

I.4.6. Renate Kromp, *News*

Kurzanalyse

Die Rezension in der Wochenzeitung *News* ist als Kurzkritik verfasst, die gemeinsam mit weiteren Kritiken zu den Salzburger Festspielen unter dem Titel „Kontrastreiche erste Woche“ zusammengefasst wurde. Alle Kritiken sind in Bezug auf das Layout gleich

aufgebaut: In einer Hinterlegung über dem einspaltigen Text finden ein Stichwort, ein Bild, eine zweizeilige Kurzbeschreibung und eine Bewertung nach Sternen Platz. Manchen Kritiken wurde ein zweites Bild oder ein Freisteller (d. h. eine vom Bildhintergrund freigestellte Person) inklusive Bildtext beigelegt. Die ersten Worte jeder Kritik sind in halbfetten Großbuchstaben gedruckt. Der Autor wird am Ende jeweils nur mit Kürzel erwähnt.

Die Aufmachung der Molière-Kritik lenkt – noch dazu in Konkurrenz mit mehreren gleichwertig gestylten Rezensionen – nicht die Aufmerksamkeit auf sich. Die beiden Bilder wirken statisch, gezeigt werden jeweils mehrere Menschen in liegender, sitzender oder stehender Position. Auf die eine Nahaufnahme eines Gesichtes, die erfahrungsgemäß Neugierde weckt, oder einer provokanten Geste wurde verzichtet. Das fett gedruckte Stichwort „Molière-Projekt“ umreißt das Thema grob, die Unterzeile nennt Titel und Ort, die Bewertung liegt mit vier von sechs Sternen im oberen Mittelfeld. Diese Elemente signalisieren Mittelmaß oder Neutralität, geben aber ein Mindestmaß an erforderlichen Informationen. Einzig der Bildtext „Gutes Theater, die erhofften Tumulte sind abgesagt“ bringt Wertung und macht durch den Hinweis auf den erwarteten Skandal neugierig.

In den 34 Zeilen finden 167 Wörter Platz, die die Autorin zu elf Sätzen mit einer durchschnittlichen Länge von 15 Wörtern fügt. Sie sind gut verständlich, nicht verschachtelt sowie hin und wieder ohne Verb konstruiert. Die Sätze stehen teils unverbunden nebeneinander, wirken dadurch etwas unvermittelt, geben der Kritik aber einen schnörkellosen Charakter. Es werden einige Fremdwörter, etwa „rapportieren“ (Zeile 3) oder „kopulieren“ (Zeile 24) verwendet.

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

Die Kritik lässt sich in fünf Teile gliedern: Im Einstieg (Zeilen 1 bis 14) beschäftigt sich die Autorin mit dem Skandal, der im Vorfeld durch Medienberichte angekündigt worden war, bzw. mit der Erwartungshaltung des Publikums durch den großen Erfolg des Vorgängerprojektes *Schlachten*. Beides sei nicht erreicht worden, schreibt die Kritikerin: Weder sei es zum Skandal gekommen, noch sei die Hoffnung auf Spektakuläres erfüllt worden. Im zweiten Teil (Zeilen 14 bis 19) wird das Bühnenbild beschrieben und gedeutet, in

Teil drei (Zeilen 19 bis 21) gibt Kromp die Kernaussage des Stückes wieder: Es werde „der Mensch Molière“ gezeigt, „der zerfressen von Selbsthass ist“ (Zeilen 19ff). Teil 4 (Zeilen 21 bis 28) beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Sprache und Inhalt, der in Ausschnitten dargestellt wird. Den Schluss der Kritik (Teil 28 bis 34) widmet die Rezensentin Hauptdarsteller Thomas Thieme, den sie verhältnismäßig ausführlich beschreibt und abschließend mit der einzigen Wertung des Lauftextes bedenkt.

Insgesamt fällt auf, dass Kromp dem Einstieg mit 14 von 34 Zeilen fast die Hälfte des zur Verfügung stehenden Platzes widmet. Erst dann arbeitet sie mit dem Beschreiben von Bühnenbild, Kernaussage, Sprache, Inhalt und Spiel der Darsteller die verschiedenen Aspekte der Aufführung ab. Der Text nähert sich dabei von außen an: Über die Erwartungshaltung und das Bühnenbild dringt die Autorin zum Stück selbst vor. Der Einstieg hat die Aufgabe, den Leser neugierig zu machen und zum Weiterlesen zu animieren. Wörter wie „blutrünstig“ (Zeile 1), „Skandal“ (Zeile 2), „bluttriefend“ (Zeile 7) und „spektakulär“ (Zeile 12), der teilweise auf Prädikate verzichtende Satzbau und die inhaltliche Darstellung der hektischen Politiker, die beruhigt ob des nicht eingetretenen Skandals die Aufführung vorzeitig verlassen, sollen das Gefühl von Dramatik simulieren. Es geht um das Erzeugen einer spannungsgeladenen Atmosphäre, inhaltlich bietet diese relativ lange Passage außer der Abgrenzung des Stückes zum Vorgängerwerk als „unspektakulär“ wenig konkrete Aussagen.

Die einzelnen Abschnitte der Kritik stehen meist unverbunden nebeneinander, wohl auch aufgrund der Tatsache, dass die Teile mitunter nur aus einem einzigen Satz bestehen und der vorgegebene Platz keinerlei Möglichkeit für kunstvoll gestrickte Überleitungen bietet. Mit dem gleichen Argument wird vermutlich auch die fehlende Auseinandersetzung mit dem Regie-Konzept und Molières Vorlagen begründet sein. Details, wie die ungewöhnlich lange Aufführungsdauer oder der Name der zugrunde liegenden Stücke, fehlen. Umso mehr überrascht allerdings die Großzügigkeit, mit der der Einstieg in Hinsicht auf die Platzreserven ausgestattet wurde. Durch das Verzichten auf Überleitungen erhält die Kritik den Charakter einer ausführlichen Notiz, die knapp, Punkt für Punkt das Wichtigste auflistet.

Der Aufbau könnte aber auch ausgehend vom Satz „Erwartungen (...) werden nicht befriedigt“ (Zeilen 8ff) als zentraler Botschaft der Kritik betrachtet werden: Im Text zuvor wird erklärt, warum das Publikum hohe Erwartungen hat, im Text danach wird – quasi wie auf einer Punkteliste – erklärt, warum sie nicht erfüllt wurden. Damit kann die Kritik vorerst

auf zwei Arten gelesen werden: kontextualisierend, also von außen (Erwartungshaltung des Publikums) nach innen (Aufführung und Botschaft des Stückes), und bezogen auf den Inhalt, indem ein zentraler Satz die Kritik in ein Davor und ein Danach gliedert.

Kriterium 2: Ziel

Die Kritik verfolgt zwei Ziele: zum einen ausführlich einen Lese-Anreiz zu schaffen, indem auf den (ausgebliebenen) Skandal und die nicht erfüllten Erwartungen eingegangen wird, zum anderen verschiedene Aspekte der Aufführung Schritt für Schritt abzuhandeln. Damit soll der Leser zum einen unterhalten, zum anderen durch Beschreibung und Analyse informiert werden. Eine wertende Einordnung ist definitiv nicht intendiert. Kromp geht es daher vor allem um eine Dienstleistung am Leser durch Unterhaltung, Information und Analyse.

Kriterium 3: Sprache

Die Sprache eröffnet die dritte Sichtweise auf die Kritik. Der Text erinnert in seiner sprachlichen Erscheinung an einen Film, konkret an eine Kamera, die unterschiedliche Elemente der Aufführung filmt und dann geschnitten wiedergibt. Verwendet werden dazu häufig Sätze ohne Prädikat. Besonders intensiv wird diese Methode beim Einstieg verwendet: In den ersten beiden Sätzen (Zeilen 1ff) wird die Situation geschildert: „Ein Publikum in blutrünstiger Erwartung.“ Schnitt, die Kamera schwenkt weiter: „Politiker, die in der Pause ‚Vom Skandal weit entfernt‘ ins Telefon rapportieren und sich davonestehlen.“ Damit wird beim Leser wie beim Opening eines Filmes Spannung und das Gefühl der Dramatik erzeugt. Nun will er wissen, wie es weiter geht. Doch Kromp hält ihn hin. Sie weiß, dass sie ihn einen Satz lang auf die Folter spannen kann, ohne dass er ungeduldig wird. Es folgt die Erklärung, dass Percevals Stück hart mit dem Ruf seines Vorgängerprojektes zu kämpfen hat (Zeilen 4ff). Nun ist der Höhepunkt überschritten, Kromp löst die Spannung auf: Die Erwartungen, schreibt sie, werden nicht erfüllt (Zeilen 8ff). Noch bevor der Leser nun enttäuscht beschließen kann umzublättern, geht der Film mit einer neuen Einstellung weiter: das Bühnenbild (Zeilen 14ff). In den Zeilen 28f greift die Autorin noch einmal das filmische Moment auf, indem sie einen Satz ohne Verb verwendet: „Auf der Bühne zehn Akteure, alle im Bann von Thomas Thieme.“

Neben der an filmische Methoden angelehnten Sprache verwendet Kromp noch weitere sprachliche Mittel: Durch die Voranstellung der Wortgruppe „den Menschen Molière“ betont sie diese ganz besonders, indem sie den Rhythmus und den Lesefluss dadurch bewusst

unterbricht. Zweimal greift Kromp zu Aufzählungen, einmal um Ausschnitte aus dem Inhalt aneinanderzureihen (Zeilen 23f), einmal um die Rolle der Hauptfigur zu beschreiben (Zeilen 30ff). Beide Aufzählungen haben die Aufgabe, mehrere Aspekte exemplarisch auf wenig Platz zusammenzufassen.

Kriterium 4: Beschreibung

Beschreibende Phasen stehen in Renate Kromps Kritik meist nicht für sich alleine, sondern werden mit Analysen oder Deutungen kombiniert. Sie erzeugen meist eine Vorstellung im Leser, sind aber nicht allzu exakt gearbeitet und bleiben daher oft an der Oberfläche. Ausführlich ausgearbeitete Beispiele, die eine Aussage treffend charakterisieren, fehlen.

Die Beschreibung in den Zeilen 14ff führt direkt zur Analyse: „Ein kühler Bühnenraum mit endlosem Schneefall schafft kristallene Distanz, wo es um Körperliches geht.“ Die Beschreibung „kühler Bühnenraum“ erzeugt zwar ein Bild im Leser, aber eine exakte Vorstellung vermittelt sie nicht. Ähnliches gilt für die Beschreibung der Sprache in den Zeilen 21ff: „Die Reime sind drastisch, doch kommentieren sie Andeutungen.“ Sie mündet in die Analyse und erzeugt ein diffuses Bild. Unklar ist hier der Einsatz des Wortes „doch“: Wo ist der Gegensatz zwischen den drastischen Worten und ihrer Verwendung als Kommentatoren von Andeutungen? Abgesehen davon, dass die Andeutungen auf der Bühne – wie auch den weiteren Kritiken zu entnehmen ist – doch ziemlich eindeutig waren. Die Beschreibung in den Zeilen 23ff soll die erwähnten Andeutungen konkretisieren, indem inhaltliche Aspekte wiedergegeben werden. Damit soll auch der Verlauf der Handlung geschildert werden. Unpräzise ist in diesem Zusammenhang der Ausdruck „tänzerische Distanz“, weil der Begriff des Tanzens Nähe suggeriert, hier aber gegenteilig gebraucht wird.

Kriterium 5: Urteil

Auffallend ist, dass sich die Kriterien bis auf drei Ausnahmen der Bewertung verweigert. Das erste Urteil findet sich anhand der Sterne-Bewertung im Grafikelement. Hier gibt Kromp vier von sechs Punkten, reiht die Aufführung also in das obere Mittelfeld. Der Bildtext spricht von „gutem Theater“, ohne dieses Urteil näher zu charakterisieren. Im letzten Satz lobt die Kritikerin die Leistung von Hauptdarsteller Thomas Thieme: „Durch ihn wird der Abend zum Ereignis.“ (Zeilen 33f) Auch diese Bewertung ist floskelhaft und unpräzise. Sie lässt den Leser ratlos zurück: Wäre der Abend ohne Thieme komplett im Desaster versunken? Oder

war der Hauptdarsteller das berühmte Tüpfelchen auf dem i, um einen nahezu perfekten Abend endgültig unvergesslich zu machen?

Auch aus den Analysen lässt sich wenig Meinung herauslesen: In den Zeilen 4ff erfährt der Leser, dass das Stück „schwer an der Bleiweste des Ruhms“ des Vorgängerprojektes leide und kann daraus schließen, dass dieses offensichtlich in irgendeiner Form besser war. Und der Satz „Erwartungen, bei seiner Paraphrase über vier Molière-Stücke würde es so spektakulär zugehen, werden nicht befriedigt“ (Zeilen 8ff) legt nahe, dass das Stück unspektakulär, also möglicherweise ziemlich langwierig oder sogar fad gewesen sein könnte. Als wertende Kernaussage bleibt also zurück, dass Perceval die hohen Erwartungen nach dem *Schlachten*-Projekt nicht erfüllen konnte, dennoch aber mittelmäßiges bis gutes Theater bot und Hauptdarsteller Thomas Thieme den Abend rettete.

Damit erfüllt Kromp eine nach übereinstimmender Meinung der Fachliteratur wesentliche Aufgabe der Kritik nur knapp und mangelhaft. Es bleibt die Frage, was die Autorin veranlasste, die eigene Meinung zurückzuhalten. Als Antwort liegen drei Vermutungen nahe: Entweder steht die Kritikerin selbst dem Produkt ratlos gegenüber und wertet aus diesem Grund lieber gar nicht. Oder sie will den Leser so wenig als möglich beeinflussen, sondern überlässt es ihm, aus den Beschreibungen und Analysen selbst ein Urteil zu fällen. Die dritte Möglichkeit wäre, dass sie die Produktion wirklich neutral einschätzt, was aber durch ein abwägendes Diskutieren von positiven und negativen Aspekten besser verdeutlicht würde.

Kriterium 6: Kontextualisierung

Wie erwähnt, zoomt sich der Text von außen immer näher an den Kern der Aufführung heran. Kromp geht vom intertextuellen Kontext, also dem im Vorfeld erwarteten Skandal und dem vergangenen, sehr erfolgreichen Projekt Percevals, aus und beschäftigt sich dann mit dem innertextuellen Kontext, indem sie Aspekte der Aufführung von der Sprache bis zu den Schauspielern durchgeht. Wohl aufgrund des minimalen Platzangebotes werden in beiden Bereichen wesentliche Elemente ausgeklammert: Im Bereich der Innertextualisierung wird auf eine Besprechung der Regie, im Bereich der Intertextualisierung auf eine Auseinandersetzung mit den Vorlagen verzichtet.

Kriterium 7: Regie-Konzept

In diesem Punkt hüllt sich die Kritikerin in Schweigen. In den Zeilen 19ff findet sich zwar eine Zusammenfassung der Kernaussage des Stückes, doch eine Beschreibung des Konzeptes, eine Diskussion der Ideen oder eine Auseinandersetzung mit dem Umgang der Vorlagen fehlen. Bezüge zur Gegenwart und zur heutigen gesellschaftlichen Situation werden nicht hergestellt.

Kriterium 8: Schauspieler

Aus dem Ensemble wird nur Hauptdarsteller Thomas Thieme durch eine namentliche Erwähnung hervorgehoben. Die folgende Beschreibung seiner Tätigkeiten dient vor allem der Charakterisierung der Rolle, die den unermüdlichen, aber vergeblichen und schließlich tödlichen Kampf um die Liebe beschreibt. Molière wird als Urvieh beschrieben, was wohl die Fundamentalität der Figur ausdrücken soll, aber eher an den „Hias“ aus dem Musikantenstadl erinnert. Thieme wird durch das einzige Lob des Lauftextes ausgezeichnet.

Kriterium 9: Leser

Die Leserbindung an den Text ist ein wichtiges Element im Text von Renate Kromp. Vor allem die Einleitung ist durch Reizwörter, Satzbau und die an filmische Elemente angelehnte Sprache auf das Wecken von Neugierde beim Leser gerichtet. Die Autorin will ihm das Lesen so leicht, so angenehm und so unterhaltsam wie möglich machen. Die neutrale, von Beschreibung und Deutung gekennzeichnete Berichterstattung ermöglicht auch jenen Leser eine gute Verstehbarkeit, die nicht bei der Aufführung waren. Ebenso unterstützt sie das Bilden eines eigenständigen, von der Meinung des Kritikers unabhängigen Urteils.

I.4.7. Thomas Gabler, *Kronenzeitung*

Kurzanalyse

Die Kritik umfasst die gesamte (rechte) Seite 49. Das lässt darauf schließen, dass einerseits die Kultur im Blatt einen eher geringen Stellenwert hat, andererseits die Molière-Inszenierung innerhalb des Kulturteils hohe Aufmerksamkeit erfuhr. Der erste Eindruck wird durch die Seitengestaltung auf das Bild und die Überschrift gelenkt. Das bereits bei Anton Thuswaldner beschriebene Foto zeigt die beiden Hauptdarsteller in fröhlicher Umarmung, auf eine

provokative Bildauswahl wurde verzichtet. Die Überschrift („Nur Schreie nach Lust statt Liebe“) wertet („nur Schreie“) und stellt das Liebesthema in den Mittelpunkt. Die Begriffe „Lust“, „Liebe“ (Überschrift) und „Sex-Hunger“ (Zwischentitel) lenken die Aufmerksamkeit des Lesers rasch auf den sexuellen Aspekt des Stückes und sollen zum Lesen animieren.

Die erste Informationen aus Überschrift, Vorspann, Bildtexten und Zwischentitel geben – teilweise sogar doppelt – alle wichtigen Informationen, zeigen thematische Aspekte auf, werten (vor allem im Vorspann: „schwache Reime“, „fades Bühnenprodukt, das viele im Publikum in die Flucht schlug“, „verzichtbar!“) und wecken die Neugierde. Die Überzeile nennt ausschließlich die Fakten, der Bildtext des großen, querformatigen Fotos erwähnt Stücktitel, Schauspielernamen und Hintergrund („aus 4 Stücken eines gemacht“). Der Bildtext des kleinen Bildes, das – eingeschnitten zwischen der zweiten und dritten Spalte – Regisseur und Autor Luk Perceval zeigt, setzt den die Tätigkeit Percevals erklärenden Begriff „Theatermacher“ unter Anführungszeichen. Der Grund dafür ist unklar, weil diese Bezeichnung für Regisseure durchaus üblich ist.

Der Vorspann ist mit 16 Zeilen und 48 Wörtern ungewöhnlich lang. Er beginnt mit der nicht einfach zu lesenden, unter Anführungszeichen gesetzten Wortgruppe „'hormonelle Selbstentzündungen' rund um die Liebe“, die wohl auf die Onanier-Szene hinweisen soll, und geht sofort in eine Bewertung über, bevor noch einmal die bereits in der Überzeile erwähnten Fakten angeführt werden. Auch der zweite Satz wertet, indem der Vergleich zu einer früheren Produktion gezogen und die aktuelle Inszenierung in Relation dazu beschrieben wird. Der Hinweis auf Zuschauer, die das Stück noch während der Vorstellung verließen, zielt darauf ab, das negative Urteil des Autors quasi durch Zeugen zu bekräftigen. Höhepunkt des Vorspanns ist der das Urteil zusammenfassende, mit einem Rufzeichen bestätigte Ein-Wort-Satz „Verzichtbar!“.

Die 150 Zeilen der Kritik fassen 483 Wörter und 28 Sätze, was einer durchschnittlichen Satzlänge von 17 Wörtern entspricht. Trotz des meist durchaus einfachen Satzbaus weisen die Sätze eine mitunter beachtliche Länge auf, die aber vor allem durch Aufzählungen und Informationen oder Zitate in Klammern entsteht und so den Lesefluss wenig beeinträchtigt. Bis auf das Zitat „Emotionsfaschist“ werden keine Fremdwörter verwendet, auffallend ist neben Rechtschreibfehlern, dass Gabler trotz einer Bemerkung über die „bundesdeutsche

Redeweise“ Wörter wie „Gequatsche“ (Vorspann, Zeile 14), „Kumpels“ (Zeile 58) oder „quasseln“ (134) benützt.

Inhaltsanalyse

Kriterium 1: Aufbau

Die Kritik lässt sich in vier Teile gliedern. In den Zeilen 1 bis 33 beschreibt Thomas Gabler Konzept und Idee des Stückes, charakterisiert die Hauptfigur und gibt eine erste Generalbewertung ab. Diese wird dann im zweiten Teil (Zeilen 34 bis 74) näher erläutert: Das Konzept klinge interessanter als die Realisierung, es gehe nicht so „gescheit“ und „philosophisch“ (Zeile 41) zu, wie einzelne Zitate vermuten ließen. In der Begründung dieses Urteils geht der Kritiker auf die Sprache, die er als qualitativ schlecht, bundesdeutsch und am Sexuellen orientiert charakterisiert, und die Inszenierung ein, die vom Vorwand der Liebesthematik für die Darstellung verschiedener sexueller Praktiken geprägt sei. Teil drei (Zeilen 75 bis 135) ist den Schauspielern und der Rollenbeschreibung gewidmet. Zu Beginn wird die Hauptfigur anhand von Zitaten dargestellt. Mit dieser Vorgangsweise soll auch die Drastik und Anzüglichkeit der Sprache des Stückes dargestellt werden. Anhand der Beschreibung verschiedener Tätigkeiten auf der Bühne, dem Hinweis auf die Onanier-Szene und einem Zitat aus den Liebes-Definitionen wird die Hauptfigur erneut beschrieben. Mit einer Deutung des Stoffhundes, der das „tierische Verlangen“ (Zeile 115) zeige, leitet Gabler über auf die zusammenfassende Charakterisierung der weiteren Figuren: Durch die starke Zentrierung auf die Hauptfigur treten diese nur noch als „Randbemerkungen“ (Zeile 123) und „Objekte der Begierden“ (Zeile 124) auf. Die Choreographie auf der Bühne beschreibt der Autor als Chaos: „Und jeder macht (sic!) was er/sie will und kann.“ (Zeilen 132ff). Im Schluss der Kritik (Zeilen 136 bis 150) wird anhand des Endes des Stückes die Conclusio aufgezeigt: Aus dem Stück gebe es nichts zu lernen (Zeile 149f).

Damit ergibt sich ein in sich logischer Aufbau: Erklärung des Konzeptes – Kritik an Inszenierung, Stück und Sprache – Rollenbeschreibung – Conclusio. Beschreibungs-, Deutungs- und Urteilsphasen finden sich in allen Teilen der Kritik, sie gehen ineinander über, teilweise ohne Trennung. Inhaltlich fällt auf, dass Gabler auf eine Diskussion über die Beziehung der Neufassung zu den Originalstücken verzichtet. Eine Auseinandersetzung mit der Werktreue des Stückes findet nicht statt. Der Aufbau kommt ohne roten Faden aus, der Text arbeitet sich locker und flüssig von einem Aspekt zum nächsten vor. Kunstvolle

Überleitungen werden nicht verwendet, die einzelnen Teile werden ohne verbindende Knoten nebeneinander gestellt.

Als Einstieg wählt der Autor die relativ trockene Erklärung der Hintergründe des Stückes. Er beginnt aber gleich im ersten Satz mit einer versteckten Wertung („möchte uns (...) verkaufen“, Zeilen 2ff), der im zweiten Satz in ein eindeutiges, hartes Negativ-Urteil mündet. Mit diesen starken Aussagen soll beim Leser Neugierde geweckt werden, nach dem Motto: Wenn die Kritik schon so heftig beginnt, wie geht sie dann erst weiter?

Kriterium 2: Ziel

Vorrangige Intention des Autors ist die Bewertung: In jeder Phase des Textes (Überschrift, Vorspann und allen vier Elementen des Lauftextes) finden sich wertende Passagen. Gabler will prononciert seine Sichtweise des Stückes darstellen und dem Leser wissen lassen, was er davon hält. Er sieht seine Kritik wohl zum einen als Dienstleistung am Publikum, indem er ihm dezidiert darlegt, was aus seiner Sicht vom Stück zu erwarten ist, zum anderen als Rückmeldung an das Produktionsteam, dem er ausführlich mitteilen will, wie das Stück ankam.

Kriterium 3: Sprache

Sprachlich fallen zuerst mehrere Grammatik- und Rechtschreibfehler auf. In den Zeilen 20 und 133 fehlen Beistriche, um einerseits eine Beifügung zu beenden und andererseits einen Relativsatz einzuleiten, in Zeile 48 wurde das Wort Schniedel falsch geschrieben und in Zeile 137 die Bühnenbildnerin Katrin Brack in Karin Brack verwandelt.

Kennzeichnend für die verwendete Sprache ist vor allem die derb-volkstümliche Ausdrucksweise: So gebraucht der Autor den Begriff „Fotze, Arsch und Schnidel“ (Zeilen 47f), um den hohen Anteil an Sex-Szenen im Stück zu beschreiben, er verwendet das Wort „Birne“ (Zeile 90) synonym für den menschlichen Kopf und spricht von „Wichserei“ (Zeile 112). Hier gibt sich der Kritiker beton volksnah und schreibt in einer der Mundart angenäherten Sprache. Damit soll auch im Ausdruck der inhaltliche Anspruch sichtbar werden, nämlich das zu sagen, „was sich die Leut' halt denken“. Dieses Ansinnen wird an weiteren Beispielen sichtbar: In den Zeilen 40ff spricht Gabler davon, dass es nicht „ganz so gescheit“ zugehe, wie die vorangestellten Zitate vermuten lassen. Er verzichtet bewusst auf einen sprachlich abgegrenzteren Begriff wie „klug“ und impliziert mit dem gewählten

Ausdruck die Nebenbedeutung des „G’scheitels“, was so viel heißt wie „klug daherreden, aber wenig im Kopf haben“. Volksnähe soll auch das schonungslose, undiplomatische, unverblümt-ruppige Darbringen der Kritikpunkte, die zwischen den Zeilen spürbare Empörung über die Drastik der sexuellen Andeutungen im Stück, das explizite Erwähnen der „bundesdeutschen Redeweise“ (Zeile 51) und der süffisante Hinweis „Antwort gefällig?“ (Zeilen 102ff) suggerieren, mit dem auf eine rein sexuelle Deutung der Liebe in den immer wieder kehrenden Liebes-Definitionen hingewiesen wird. Die auf diese Weise vom Autor implizierte Nähe zur Denk- und Redeweise des einfachen Volkes lässt spürbar werden, dass es sich um die Kritik eines Boulevardblattes handelt.

Ein weiteres sprachliches Merkmal ist das Verwenden von Zitaten aus der Aufführung, um Stück und Figuren zu beschreiben (Zeilen 35ff, 76ff, 102ff). Damit soll zum einen die Sprache des Stückes, zum anderen aber auch die Kritik an ihrer Drastik und Anzüglichkeit transparent gemacht werden. So wird in den Zeilen 76ff die Hauptfigur mit mehreren, verschiedenen Zusammenhängen entnommenen Zitaten charakterisiert:

„(...) als ‚Meister der Bekehrungswut‘, als ‚perverser Rammler‘, ‚Gammer‘, falscher Prophet (sic!), ‚reimender Terrorgeist‘ (in dessen Eingeweiden es ordentlich rumort) und ‚trüber Onanist mit Schwabbelbauch‘ (der nach ‚weiblichen Naschpaketen‘ lechzt) (...)“

Durch das Mittel der Aufzählung soll zudem der Eindruck erweckt werden, dass sich Sprache und Inhalt ausschließlich um das Verwenden von Kraftausdrücken und sexuellen Andeutungen drehen. Dies wird durch die Tatsache verstärkt, dass der Autor unter den dutzenden Liebesdefinitionen, die die Hauptfigur im Laufe des Abends aufgezählt hat, ausgerechnet jene zitiert, die die Liebe dezidiert sexuell-aggressiv beschreibt: „Liebe ist, wenn ich bumsen kann wie ein Tyrann“ (Zeilen 101ff). Hier wird sichtbar, dass der Autor auf eine ausgewogene Berichterstattung verzichtet. Die Darstellung von *Molière. Eine Passion* bleibt an der Oberfläche, nämlich der drastisch-deftig-anzüglichen Darbietung des Themas, hängen, ein Hinterfragen und Diskutieren der Gründe für die Wahl der Mittel passiert nicht.

Charakteristisch für Gablers Sprache ist weiters die Vorliebe für Anführungszeichen, die für Wortneuschöpfungen („hormonelle Selbstentzündungen“, Vorspann, Zeilen 1ff), für Mundart-Ausdrücke (etwa „Fotze, Arsch und Schnidel“) oder Deutungen (etwa der Stoffhund als „tierische Veranlagung“, Zeilen 115f) verwendet werden. Abwertung impliziert der Gebrauch des Wortes „Kumpels“ für die Co-Autoren Feridun Zaimoglu und Günter Senkel

im Satz „Auch öffnet Perceval mit seinen Kumpels erneut sein kleines Handlexikon über sexuelle Praktiken aller Arten“ (Zeilen 56ff). Damit werden die beiden Schriftsteller als reine Befehlsempfänger degradiert und die Gruppe quasi als Bande dargestellt, die einen Streich ausgeheckt hat.

Die ästhetische Erfahrung wird damit wertend in Sprache umgesetzt. Das während der Aufführung vermutlich sehr schnell gefasste Urteil wird durch die Art der Beschreibungen, Aufzählungen und die Auswahl der Zitate bestätigt. Auf neutrales Erzählen und das Wahre einer bewussten Distanz wird verzichtet. Tempo und Tonlage der Sprache wechseln nicht. Seine Stärke ist eine drastische, volksnahe Sprache, die ohne Umschweife zum Punkt kommt.

Kriterium 4: Beschreibung

Beschreibende Phasen sind in Deutungen eingebettet, führen zum Urteil – zumeist aber werten sie selbst. Die Hauptfigur wird insgesamt dreimal, jeweils durch Aufzählungen, beschrieben. In den Zeilen 22ff als „alternder Bock“, der „(...) lüstern und mit den Erzeugnissen seiner Windungen vom Darm bis ins Gehirn die Umwelt verbal drangsaliert, körperlich foltert, vergewaltigt und erniedrigt“. Hier wird das Spektrum seiner Charaktereigenschaften inklusive Hinweis auf die drastische Darstellungsweise gezeigt. Der folgende Satz beschreibt die Intention Percevals, die Figur als „Jedermann“, der ewig auf der Suche nach Liebe ist und nie genug bekommt, zu sehen. In den Zeilen 75ff wird er mit der bereits erwähnten Reihe von Zitaten aus dem Stücktext charakterisiert, in den Zeilen 94ff anhand seiner Tätigkeiten:

„Er krächzt ins Mikro, stöhnt und furzt, schreit sich den Menschenhass aus dem Leib und versucht mit der Litanei ‚Liebe ist ...‘ (Antwort gefällig? ‚... wenn ich bumsen kann wie ein Tyrann‘) dem Zwischenmenschlichen auf die Spur zu kommen. Was meist in ermüdenden Selbstversuchen für den Schauspieler endet – und in mühsam gespielter ‚Wichserei‘.“

Hier wird die Figur zum einen in ihrer wahnsinnigen, rastlosen Suche nach „Zwischenmenschlichem“, zum anderen in der Gier nach Sex dargestellt. Die verwendeten Aufzählungen sollen dabei jeweils einen Überblick geben, auf das Ausführen eines konkret ausgearbeiteten Beispiels wird verzichtet. Unklarheit erzeugt der Begriff „Selbstversuche“, weil aus dem Zusammenhang nicht deutlich wird, was gemeint sein könnte, wenn es nicht das nahe liegende – aber später explizit erwähnte – Onanieren ist.

Häufig greift der Autor auf wertende Beschreibungen zurück. So dauert etwa die Aufführung „knappe, aber endlos langweilige vier Stunden“ (Zeilen 42ff), die „Selbstversuche“ sind „ermüdend“ (Zeilen 108f), die „Wichserei“ ist „mühsam gespielt“ (Zeilen 111f). Damit wird immer wieder auf die Längen der Aufführung hingewiesen. Die Beschreibung des Inszenierungsstils als Öffnen von Percevals „kleinem Handlexikon über sexuelle Praktiken aller Arten“ (Zeilen 56ff) beschreibt oberflächlich, aber eindrücklich das in den Augen des Rezensenten zentrale Thema, mündet in eine wertende Deutung (der Schrei nach Liebe ist nur ein geiler Ruf nach Lustbefriedigung, Zeilen 63ff) und in eine Vermutung an der Grenze der Beleidigung: Der Lüstling (Don Juan) siege offensichtlich im Denken der Produzenten (Zeilen 73f), was – auch im Zusammenhang mit der in Richtung Perceval personalisierten Bemerkung über dessen „kleines Handlexikon“ – nichts anderes heißt, als dass das Produktionsteam nur Sex im Kopf habe. Damit wird der Vorwurf suggeriert, die Mannschaft missbrauche das Theater für die Befriedigung der eigenen sexuellen Bedürfnisse. Eine Auseinandersetzung mit möglichen Gründen für die Drastik und Vielzahl der sexuellen Andeutungen gibt es nicht. Wertend wird auch die Bühnen-Choreographie in den Zeilen 132ff beschrieben: „Und jeder macht was er/sie will und kann: singen, quasseln und Thiemes Verse stören.“ Damit impliziert Gabler, dass möglicherweise verwirrende Bühnenvorgänge nicht bewusst geplant, sondern durch Zufall entstanden sind. Er spricht dem Regisseur ab, zielgerichtet und geplant inszeniert zu haben. Die Beschreibung am Schluss der Kritik stellt das Ende des Stückes dar, nicht ohne die Länge des Schluss-Monologes zu kritisieren („nervende Endlos-Tirade“, Zeile 143) und die sexuellen Andeutungen des Bühnengeschehens noch einmal zu erwähnen. Sie mündet in ein Urteil.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass vielfach anhand von Aufzählungen oberflächlich beschrieben wird. Beschreibungen haben meist die Aufgabe, direkt zu werten oder Nebenbedeutungen mitzutransportieren.

Kriterium 5: Urteil

Bereits im ersten Satz kommt es mit dem Ausdruck „möchte uns Perceval (...) verkaufen“ (Zeilen 2ff) zu einer indirekten Wertung. Hier schwingt der Unterton des „unterjubelns“ mit, als ob Perceval bewusst einen anderen als den angekündigten Inhalt transportieren würde, um das Publikum zu täuschen. Der zweite Satz deckt dann auf, was die dem Publikum als Autobiographie „verkaufte“ Aufführung nach Meinung des Autors wirklich ist: „(...) ein weniger kunstvoll kreierte als auf einen Kulturschock getrimmtes und letztlich nur plattes,

banales, ja ödes Stück für einen Schauspieler und Ensemble.“ (Zeilen 9ff) Damit wird in starken Worten quasi das Generalmotto des Urteils ausgegeben, das im weiteren Verlauf der Rezension näher ausgeführt wird: Perceval geht es nicht um kunstvolle Bearbeitung der Thematik, sondern um das Schockieren des Publikums, was Banalität und Oberflächlichkeit zur Folge hat.

Nach der Darstellung des Konzeptes wird dieses mit einem einzigen Satz zunichte gemacht: „Klingt interessanter als es ist.“ (Zeilen 34f) Damit wird noch einmal die erste Wertung wiederholt: Das von Perceval „verkaufte“ Produkt hält nicht, was es verspricht. Die zwei folgenden Zitate („Nur ja keine dumme Sprüche aufs Sofakissen hegeln‘ soll Percevals Egomane. Und den ‚Menschenmüll zum Haufen kehren.‘“, Zeilen 35ff) leiten dann eine wertende Beschreibung ein, die dem Stück jene Klugheit und Nähe zur Philosophie abspricht, die aus den Zitaten herauszulesen sei. Begründung: Es gehe nur um Sex („Fotze, Arsch und Schnidel“, Zeilen 47f), „sexuelle Praktiken“ (Zeilen 61f) bzw. „Lustbefriedigung in Varianten“ (Zeilen 68f). An dieser Stelle sieht Gabler abermals einen Inhalt falsch verkauft: Der „Schrei nach Liebe“ ist „nur ein geiler Ruf nach Lustbefriedigung in Varianten“ (Zeilen 65ff) – was den Vorwurf impliziert, dass Perceval das Thema Liebe nur dazu benutzte, um Szenen sexuellen Inhalts auf die Bühnen zu bringen und sich nicht um eine tiefer gehende Bearbeitung des Themas kümmerte. Diese Aussage wird durch die in den darauf folgenden Zeilen (70ff) angestellte Vermutung betont, der „Lüstling Don Juan“ siege nicht nur in der Darstellung der vier Charaktere, sondern auch „im Denken der Produzenten“. Im Umkehrschluss ergibt sich nach Darstellung von Thomas Gabler – überspitzt formuliert – folgender Zugang des Produktionsteams: Weil im Denken des Produktionsteams der Lüstling siegt, suchten sie nach einer Möglichkeit, das Thema Sex auf die Bühne zu bringen, fanden diese im Stück *Molière. Eine Passion* und versteckten diese Absicht geschickt hinter dem Thema „Suche nach Liebe“ bzw. klugen, philosophischen Formulierungen.

Weiters wird das Stück als „langweilig“ (Zeile 44) bewertet, was durch das Suggestieren einer nicht aufhörenden Zeitstrecke im Begriff „Endlos-Schneefall“ (Zeile 46), später anhand der Begriffe „ermüdend“ (Zeilen 109) und „mühsam gespielt“ (Zeile 111) in der Rollenbeschreibung der Hauptfigur und an Ende in der Beschreibung des Schlussmonologes als „nervende Endlos-Tirarde“ (Zeile 143) verstärkt wird. Die Sprache wird als „schwach gereimte Wortspielerei in bundesdeutscher Redeweise (womit es (sic!) vorzüglich an den Koproduktionsort (...) passt“ (Zeilen 49f) bewertet. Diese Bemerkung impliziert, dass das

Stück vor allem für deutsche Zuseher konzipiert worden sei – ein unterschwelliger Appell an die alte Feindschaft Deutschland-Österreich, wenn nicht sogar der Vorwurf, dass mit österreichischem Steuergeld deutsches Theater finanziert werde.

Das starke Zentrieren auf die Hauptfigur wird zweimal kritisiert: Zum einen im Hinweis in den Zeilen 14f, dass es sich um ein Stück „für einen Schauspieler und Ensemble“ handle, zum anderen in der Beschreibung der weiteren Rollen in Zeile 123, die „nur noch Randbemerkungen“ seien. Die Inszenierung der Nebenrollen wird, wie erwähnt, als Chaos (Zeilen 132ff) beschrieben. Ebenfalls kritisiert wird, dass die Inszenierung die Emotionen nicht berühre („(...) ein Herzschlag für die Aufführung wird nicht daraus“, Zeilen 99ff, „ein Winterbild ohne Idylle“, Zeilen 129f) und dass es nichts zu lernen gebe („(...) aber man ist nicht klüger als zuvor, Zeilen 149f).

Insgesamt ist die Kritik als Verriss zu bewerten, der kein einziges positives Detail aus der gesamten Aufführung erkennen kann. Der Beurteilungsprozess folgt dem Schema Stück/Generalurteil – Sprache – Inszenierung – Conclusio. Die Argumente: Der Vorwand der inhaltlichen Beschäftigung mit dem Thema Liebe dient nur dazu, Sex-Szenen mannigfaltig darzustellen, der geplante Kulturschock entpuppt sich als Oberflächlichkeit. Die Sprache ist qualitativ schlecht, die Inszenierung langweilig und chaotisch und berührt die Emotionen nicht. Es gibt keinen Sinngehalt aus dem Stück zu entnehmen. Die Urteile werden aus einem Gemisch von wertenden Beschreibungen, Behauptungen, Beobachtungen, Zitaten und implizierten Nebenbedeutungen begründet. Als Kriterien für die Bewertung sind herauszulesen: Die Darstellung von sexuellen Inhalten muss begründet sein, die Inszenierung soll die Emotionen berühren, einen Lerneffekt bewirken, darf aber nicht langweilig und zu gesprächszentriert sein.

Kriterium 6: Kontextualisierung

Die Rezension bleibt vor allem im innertextuellen Kontext und bezieht sich auf Inszenierung, Stück, Sprache, Bühnenbild und Schauspieler. Aus diesen Elementen werden Besprechung und Beurteilung gespeist. Ein intertextueller Hinweis ergibt sich aus dem wertenden Vergleich des Stückes mit Percevals Vorgängerprojekt *Schlachten* im Vorspann, wodurch einerseits eine Einordnung in das Werkschaffen des Regisseurs, andererseits eine Wertung („Theatermarathon wie einst ‚Schlachten‘ ist keiner daraus geworden (...)“, Vorspann, Zeilen 9ff) erfolgt. Erstaunlicherweise verzichtet der Autor auch auf eine Auseinandersetzung mit

dem Verhältnis von Neufassung und Vorlagen. Der Leser erfährt zwar, dass vier Stücke Molières bearbeitet und deren Hauptfiguren zu einem, mit Molière gleichgesetzten Protagonisten zusammengefasst wurden, wie dieser Entwurf aber im Verhältnis zu seinen Vorgängermodellen oder früheren Molière-Inszenierungen einzuschätzen ist, wird nicht thematisiert. Damit fehlt ein wesentliches für die Kritik wesentliches Element. Dies könnte in der Tatsache begründet sein, dass die Neufassung in den Augen der Kritikers derart weit vom Original entfernt ist, dass eine Besprechung dieses Zusammenhangs nicht mehr zwingend erscheinen.

Auf eine Ausweitung der Argumentation auf gesellschaftliche oder kulturelle Strukturen und auf eine Symptomatisierung wird ebenfalls verzichtet.

Kriterium 7: Regie-Konzept

Aus der Kritik ist deutlich die Ablehnung des Rezensenten gegenüber Stück und Inszenierung herauszulesen. Er sieht die Regie-Ideen als unbegründet (vor allem das Darstellen von sexuellen Handlungen), erkennt weder Lerneffekt noch emotionales Berührtwerden bei den Zuschauern und findet keine Ansatzpunkte, um das Stück tiefer gehend zu betrachten. Gabler sieht auch keinen Anlass, die Inszenierung in ihrer Fähigkeit zur Darstellung der gegenwärtigen Gesellschaft zu diskutieren.

Kriterium 8: Schauspieler

Namentlich erwähnt werden neben Thomas Thieme noch Patrycia Ziolkowska, Karin Neuhäuser und Thomas Bading. Ihre Leistung wird aber weder beschrieben noch bewertet. Die Erwähnung der Schauspieler steht im Zusammenhang mit der Charakterisierung und Deutung ihrer Rollen im Stück und mit der Kritik an der Inszenierung.

Kriterium 9: Leser

Die Nähe zum Leser ist ein wichtiges Anliegen für Thomas Gabler. Durch scharfe Urteile versucht er den Leser neugierig zu machen und durch den Text zu führen. Dialektähnliche Ausdrücke und die direkte Art der Beurteilung drücken Nähe zum „einfachen Volk“ aus und sollen unverblümt das sagen, was sich der „kleine Mann“ denkt. Die Kritik selbst gibt die Meinung des Autors pointiert wieder, ist aber nicht darauf ausgerichtet, dass sich der Leser selbst ein Urteil bildet. Eine Leserreaktion ist daher nur insofern intendiert, als ein Leser, der das Stück selbst gesehen hat, anderer Meinung als der Kritiker sein könnte.

Teil II

Der Prozess der Urteilsfindung: Thesen der Kritiker und ihre Umsetzung in der Kritik

Nach der allgemeinen Analyse der Kritiken steht im zweiten Teil ein weiterer zentraler Aspekt für die Arbeit der Rezensenten im Mittelpunkt: die Frage, wie der Kritiker zu seinem Urteil kommt.²⁴⁶ Dazu befragte der Autor jene sieben Kritiker, deren Rezensionen analysiert wurden, anhand von Experteninterviews²⁴⁷ nach der eigenen Sichtweise ihres Prozesses zur Urteilsfindung. Die sieben Interviews haben vor allem Fragen der persönlichen Maßstäbe, ihrer Gewichtung, der Subjektivität des eigenen Urteils und der grundsätzlichen Herangehensweise zum Inhalt. Das Nachdenken über das konkrete, alltägliche Tun führte zur Selbstreflexion. In der Phase der Analyse formulierte der Autor die zentralen Aussagen der Kritiker mit dem Ziel einer besseren Vergleichbarkeit in Thesen um. Im zweiten Schritt werden diese Thesen jeweils den eigenen Kritiken gegenübergestellt, um zu vergleichen, in welchem Maß die eigene Theorie mit der Praxis übereinstimmt.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Luk Percevals Stück bei nur einer von sieben Zeitungen zur Chefsache erklärt wurde, obwohl es eine von nur drei Uraufführungen der Festspiel-Saison 2007 war und medial breit angekündigt wurde: Norbert Mayer besuchte als Leiter des Kulturressorts der *Presse* die Aufführung. Er studierte Deutsch, Englisch und vergleichende Literaturwissenschaften und beschäftigt sich seit 1971 mit dem Thema Theaterkritik. Als Journalist schreibt er seit sechs Jahren Theaterrezensionen. Alle weiteren Medien, die zur Analyse herangezogen wurden, entsendeten Kritiker mit langjähriger Erfahrung, davon fünf angestellte Journalisten und einen freien Mitarbeiter. Bernhard Flieher arbeitet als angestellter Redakteur bei den *Salzburger Nachrichten*. Dort ist er seit 16 Jahren für „Pop-Kultur“ zuständig, was er als Gegenbegriff zur „Hochkultur“ verstanden wissen will. Er beschäftigt sich dabei mit Bereichen wie Architektur, Musik, Comics und verfasst in diesem Rahmen auch Theaterkritiken. Margarete Affenzeller ist angestellte Redakteurin beim *Standard* und beschäftigte sich bereits während ihres Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, der Geschichte und der Germanistik mit Theaterkritiken. Beim *Standard*

²⁴⁶ Vgl. Einleitung, S. 4ff

²⁴⁷ Vgl. Flick, 2007, S. 214ff, Ayaß, Bergmann, 2006, S. 104f

ist sie seit 2000 auf diese Thematik spezialisiert. Werner Krause ist in der Kulturredaktion der Grazer Kleinen Zeitung für Theater und Literatur zuständig. Seine universitäre Beschäftigung mit Germanistik und Soziologie bezeichnet er als „Studienversuche“, Theaterkritiken schreibt er seit 30 Jahren. Von 1989 bis 1995 war er Programmbeirat für Theater beim steirischen Herbst. Renate Kromp ist – derzeit karenzierte – stellvertretende Leiterin des Kulturressorts der Wochenzeitung *News*. Sie hat Geschichte und ein Fächerbündel (aus Völkerkunde, Psychologie und Publizistik) studiert und arbeitet seit 2002 in der Kulturredaktion von *News*. Hier gibt es keine strikten Trennungen der Arbeitsbereiche, Kromp verfasst daher Berichte und Kritiken aller Art. Thomas Gabler ist angestellter Redakteur der *Kronenzeitung*. Er verfügt über ein (nicht abgeschlossenes) Studium der Kunstgeschichte und Germanistik und beschäftigt sich seit mehr als 28 Jahren mit bildender Kunst, sowie Musik- und Theaterkritiken. Derzeit arbeitet er vor allem im Bereich Theater. Anton Thuswaldner, der die Kritik für die *Furche* verfasste, war der einzige freie Journalist innerhalb der sieben analysierten Medien. Er arbeitet unter anderem für die *Salzburger Nachrichten*, die *FAZ*, die *Frankfurter Rundschau*, die *Stuttgarter Zeitung*, den *Deutschland-Funk* und den *ORF*. Seit seinem Studium der Germanistik und der Geschichte befasst er sich mit dem Thema Kritik. Er rezensiert vor allem Literatur, immer wieder auch Theateraufführungen.

II.1. Fünf Thesen von Bernhard Flieher, *Salzburger Nachrichten*

„Die Wahrheit ist auf dem Platz.“

These 1: Kritik ist die Suche nach dem Kern der Aufführung

Im Zentrum von Bernhard Fliehers Herangehensweise steht die Suche nach einer Generierungsformel, nach der die Aufführung funktioniert. Sein Ziel ist es, den Kern des Stückes zu erkennen: „(...) warum lassen die da, keine Ahnung, Hamlet Rockmusik spielen? Und das versuche ich am nächsten Tag lieber zu erklären, als zu sagen ‚Es ist blöd, es zu tun.‘ Oder ‚Es ist gut, es zu tun.‘ Die Frage Warum beschäftigt mich viel mehr als die Frage Wie.“²⁴⁸ Kritik heißt für ihn, die zentralen Ideen der Regie und die Wirkung des Abends zu erklären, anstatt die eigenen Vorstellungen über das Stück mit den in der Aufführung präsentierten zu vergleichen und zu bewerten.

²⁴⁸ Die Zitate stammen aus den vom Autor geführten Interviews, die im Anhang angeführt werden.

These 2: Die Kritik hat mehr erklärende, beschreibende, analysierende als wertende Funktion. Handwerkliche Standards und die eigene, im Vorhin gefasste Meinung über das Stück sind für Flieher zweitrangig, es geht ihm ein Einlassen auf die Ereignisse des Abends, die er möglichst voraussetzungslos erleben will: „Es interessiert mich nicht, ob es da vorher was gegeben hat oder nachher. Im Fußball sagt man ‚Die Wahrheit ist auf dem Platz.‘ Und der Platz fängt um acht Uhr am Abend im Theater an und hört um zehn Uhr auf.“ Fachwissen, etwa die Kenntnis des Stückes, der Werkgeschichte oder der Biographie des Regisseurs, muss als Basis vorhanden sein, um die Ideen und deren Umsetzung einordnen zu können, zentrale Bedeutung erlangt es aber erst beim Schreiben der Rezension. Während der Aufführung steht das subjektive Erleben, „das totale Einbringen von sich selbst“ im Vordergrund. Seine Kritik über *Molière. Eine Passion* beschreibt er selbst als „Reportage mit Bewertung“, was wohl generell seiner Sicht der Kritik entspricht.

These 3: Der Anteil am Gelingen einer Aufführung liegt zu 75 Prozent beim Regisseur. Es geht in der Kritik darum, Inhalt und Art der Erzählweise des Regisseurs zu erkennen. „Ich will wissen, was ist die Idee des Regisseurs und scheitert er an der Idee oder bringt er die Idee rüber.“ Ein Gespräch im Vorhinein, etwa bei einer Vorab-Pressekonferenz, hält Flieher daher für eine gute Möglichkeit. Vor allem am Einlösen dieser Idee misst er den Erfolg des Abends. Daher hat für ihn der Regisseur große Bedeutung: Seinen Anteil am Gelingen einer Aufführung schätzt er auf 70 bis 75 Prozent. Den Ansatz, die eigene Meinung über Ziele, Inhalte und Themen des Stückes mit der Aufführung zu vergleichen, hält er für falsch. Ihm geht es um die Frage, ob das Thema, das sich der Regisseur gestellt hat, „plausibel und nachvollziehbar“ gemacht wurde. Ein weiterer Maßstab ist die emotionale Ebene, das „Ergriffen-Werden“ durch die Aufführung: „Ich will an dem Abend in irgendeiner Weise bewegt werden.“

These 4: Der Rhythmus der Sprache ist von entscheidender Bedeutung

Der Rhythmus einer Aufführung wird nach Flieher vor allem durch die Sprache transportiert. Durch diesen sprachlichen Rhythmus wird auch die Abfolge einzelner Teile erkennbar. Der Text erhält dadurch entscheidende Bedeutung: Der Einsatz der Sprache entscheidet darüber, wie das Stück transportiert wird. „(...) wenn man die Sprache ins Zentrum rückt, ist meiner Meinung nach automatisch der Rhythmus, den so ein Stück hat, (vorhanden, Anm. H.S.).“ Auch hier hat der Regisseur wieder entscheidende Bedeutung: Über Streichungen oder

Textveränderungen steuert er nicht nur den Inhalt, sondern auch den Rhythmus, etwa das Tempo des Fortschreitens der Handlung.

These 5: Eine Kritik zu verfassen bedeutet, den Punkt zu finden, für den es sich lohnt, eine Geschichte zu schreiben

Flieher, der sich selbst vor allem als Pop-Kritiker versteht, sieht seine Rezensionen nicht als Kritiken im klassischen Sinn. „Ich versuche Geschichten zu erzählen und in diesen Geschichten möglichst viel von dem zu erzählen, was ich gesehen habe.“ Dafür braucht er den Punkt, für den es sich lohnt, diese Geschichte zu schreiben. Sein Ziel ist es, auch Menschen zum Lesen der Kritik zu bewegen, die nicht in der Aufführung waren. Ihnen fällt das Nachvollziehen einer klassisch gebauten Geschichte leichter als einer konventionellen Kritik. Daher vermeidet Flieher auch den oft in Rezensionen verwendeten großen Überblick über die Leistungen der einzelnen Produktionsmitglieder. Umso wichtiger ist dagegen das Begründen des eigenen Urteils: „Das ist der Sinn der Rezension.“ Dennoch hat die Kritik „keinen Anspruch auf Weisheit“, weil jeder Besucher aufgrund seiner Erfahrungen das Stück anders sieht – selbst wenn Einigkeit darüber herrscht, dass die Aufführung gelungen sei. Die Kritik kann im besten Fall Sonden legen, durch die ein besseres Gesamtbild auf das Kunstwerk entsteht. Aber: „Das ist nur (...) ein kleiner Teil (...), wie man das Theaterstück sehen kann.“

Thesen und Rezension im Vergleich

Die theoretischen Gedanken von Bernhard Flieher finden sich in der Praxis durchaus wieder. Seine Kritik kann als Suche nach dem Kern der Aufführung verstanden werden (These 1). Gerade der Einstieg (Zeilen 1 bis 52) mit jener Schlüsselszene, in der der Protagonist heftige Onanier-Bewegungen ausführt, soll Atmosphäre und Hintergründe des Stückes beleuchten. Flieher untersucht ihre Berechtigung im Stück, analysiert stückimmanente Zusammenhänge, sucht nach intertextuellen Zusammenhängen. Bewertet wird hier – wie in der gesamten Kritik – kaum. Damit löst er auch These zwei ein. Beschreibung, Analyse und Deutung wird in dieser Kritik bei weitem der Vorzug gegenüber der Beurteilung gegeben. Die vergleichsweise seltenen Bewertungen werden durch Analysen vor- oder nachbereitet (zum Beispiel in den Zeilen 143ff oder 167ff).

Die Rezension kann weiters als ein ständiges Überprüfen gesehen werden, ob die Inszenierung plausibel funktioniert, ob sie tragfähige Aussagen für die Gesellschaft bietet oder gegenwärtige gesellschaftliche Tendenzen abbildet (zum Beispiel in den Zeilen 91ff). Wie in These 3 formuliert, wird dem Aspekt der Regie die weitaus höchste Bedeutung beigemessen. Selten wird allerdings die emotionale Ebene angesprochen, die von Flieher als Maßstab genannt wurde. Mit der Sprache (These 4) setzt sich der Kritiker zweimal auseinander: In den Zeilen 81ff wird die Härte und Drastik der Sprache aufgrund ihrer Realitätsbezogenheit gelobt, in den Zeilen 202ff analysiert er die Wirkung der Liebes-Definitionen und des Schlussmonologes.

These 5 kann ebenfalls als erfüllt angesehen werden: Mit dem Einstieg, der Beschreibung und Analyse der Onanie-Szene, hat der Autor für sich einen Punkt gefunden, anhand dessen er lohnend seine Geschichte erzählen kann. Die Kritik kann durchaus, wie von Flieher beschrieben, als Geschichte über den Abend gesehen werden, die, vor allem durch das breite Diskutieren der Thematik, auch für Menschen Lese-Anreize bietet, die nicht in der Aufführung waren. Einen großen Überblick gibt es, wie im Interview dargestellt, nicht. Begründung und Urteil stehen in einer Wechselwirkung – auch hier löst der Rezensent seine eigene Forderung ein.

II.2. Vier Thesen von Anton Thuswaldner, *Die Furche*

„Theater ist immer Verhandeln mit Ideen und Vorstellungen“

These 1: Theater ist immer Verhandeln mit Ideen und Vorstellungen

Jede gelungene Inszenierung ist für Thuswaldner mit einem intellektuellen Anspruch verbunden: „Theater ist immer Verhandeln mit Ideen und Vorstellungen.“ Eventhaftes soll sich dem Regiekonzept, der Ideen- und Gedankenarbeit des Regisseurs unterordnen, eine unverwechselbare Handschrift soll erkennbar sein. Ziel ist es, dass der Regisseur durch handwerkliches Können diese Ideen den Zuschauern so vermittelt, „(...) dass sie bis zum Ende mit offenem Mund zuhören und zuschauen“. Um die Sichtweise des Regisseurs einordnen und Abweichungen von Traditionen feststellen zu können, braucht der Kritiker in erster Linie Fachwissen: „Und das eigentlich Interessante ist die Abweichung.“ Das Gefühl des Kritikers ist nach Thuswaldner zweitrangig, weil es ohnehin mitschreibe.

These 2: Der Kritiker muss aus einem anderen Kopf denken

Eine der großen Schwierigkeiten der Kritikerarbeit ist für Thuswaldner, dass sich der Kritiker in die Denkweise des Regisseurs versetzen muss, um dessen Vorstellungen nachvollziehen zu können. „Also ich muss aus einem anderen Kopf denken.“ Dieser Anspruch verbunden mit der Tatsache, das Gesehene auf's erste Hinschauen, ohne Möglichkeit des Überprüfens, bewerten zu müssen, macht den Kritiker fehleranfällig: „(...) ich kann mich irren, weil ich auf den ersten Blick (...) nicht bemerke, dass etwas einsichtig ist, was ich vielleicht auf den zweiten Blick bemerke (...).“ Ziel der Kritik ist es, in das „Zentrum eines Bewusstseins“ vorzudringen, also die Kernaussage zu finden.

These 3: Der Kritiker leistet Vermittlungsarbeit

Um eine Inszenierung wirklich durchdringen zu können, ist meist viel an Vorwissen notwendig, das das Publikum im Normalfall nicht besitzt. Ihm bleibt dann, so Thuswaldner, nur die Möglichkeit, sich mit den optischen Bildern und Eindrücken zu begnügen, ohne die Ideen im Hintergrund zu verstehen. Aufgabe der Kritik ist es in diesem Fall, Erklärungen und Interpretationen quasi nachzuliefern, damit sich der Zuschauer im Nachhinein durch das Lesen der Kritik „(...) doch noch mal ein Ganzes bilden kann“. Für Thuswaldner gliedert sich das Schreiben einer Kritik in zwei Stufen: Das Pflichtprogramm besteht im Beschreiben von Handlungen und Ideen. In der Kür geht es darum, den Text so spannend zu formulieren, dass der Leser trotz der darin verpackten, teilweise wissenschaftlichen Theorie bis zum Schluss dran bleibt. „Das wäre eigentlich das Ideal, von dem ich immer ausgehe.“ Das heißt, der Kritiker gelangt auf Basis der Beschreibung zur Reflexion, zur Analyse. Beide Teile sind nach Thuswaldner notwendig subjektiv, weil jeder Mensch eine Aufführung mit den ihm eigenen Seherfahrungen betrachtet. Diese Subjektivität sei von großer Bedeutung, „(...) weil wir keine Regelästhetiken mehr haben, zum Glück, drum müssen wir uns auf so was wie das Individuum verlassen“. Außerdem betont Thuswaldner den diskursiven Charakter der Kritik: Intention ist es nicht, das letzte Wort zu haben, sondern ein Gespräch in Gang zu bringen.

These 4: Eine gelungene Aufführung regt zum Nachdenken an

Eine Aufführung bezeichnet Thuswaldner dann als gelungen, wenn sie den Zuschauer emotional oder intellektuell berührt oder neue Möglichkeiten aufzeigt, „mit unserer Wirklichkeit umzugehen“. Sehr viel hängt für ihn auch von der „Kraft der Schauspieler“ ab. Insgesamt geht es um das Anregen zum Nachdenken, um das Erzeugen überraschender Bilder, neuer Einsichten oder von etwas, das „mich berührt oder aufwühlt oder nicht in Ruhe

lässt“. Negativ empfindet er es, wenn der Regisseur seine Ideen nur mangelhaft umsetzen kann oder eine Diskrepanz zwischen den Intentionen des Autors und des Regisseurs bemerkbar ist.

Thesen und Rezension im Vergleich

Anton Thuswaldner löst die theoretischen Forderungen weitgehend in der Praxis ein. Die in These 1 erwähnte Suche nach dem intellektuellen Anspruch durchzieht die gesamte Kritik (zum Beispiel in den Zeilen 93ff, 130ff), die, wie erwähnt, ähnlich einem wissenschaftlichen Papier aufgebaut ist: Thesen zu Beginn eines Absatzes werden in weiterer Folge erläutert. Die Abwesenheit eines intellektuellen Anspruches („(...) zu lernen gibt es aus diesem Ende nichts.“, Zeilen 7f) ist eines der Hauptargumente der Rezension. Gefühle finden, wie im Interview gefordert, kaum Erwähnung. Im Bemühen, positive Aspekte zu finden und die inhaltliche Konzeption des Stückes nachzuvollziehen (etwa „Feridun Zaimoglu und Günter Senkel haben sich ihm zugesellt, um Molière nicht nur umzuschreiben, sondern neu zu denken.“, Zeilen 65ff), wird der Versuch sichtbar, die Aufführung aus der Sichtweise der Autoren zu sehn – und damit These 2 eingelöst.

Das exakte, durchdachte Abarbeiten von positiven und negativen Punkten, weitgehend ohne Einfluss der eigenen Gefühle, ist als Versuch zu sehen, die Aufführung im Nachhinein transparent und verständlich zu machen. Begründete Urteile, die Auseinandersetzung mit der Beziehung von Vorlagen und Neubearbeitung und die Kontextualisierungen sollen den Horizont, vor dem der Leser das Stück betrachtet, erweitern. Die in These 3 besprochene Vermittlungsarbeit der Kritik wird damit geleistet. Die Ambition, spannend zu schreiben, gelingt vor allem für Leser, die an einer intellektuellen Auseinandersetzung interessiert sind. Flüchtigen Lesern ist der Text wohl zu inhaltsschwanger.

These 4 wird nur zum Teil eingelöst. Die Kritik untersucht zwar die Aufführung auf ihren geistigen Anspruch, die emotionale Ebene wird aber weitgehend ausgeklammert. Das im Gespräch geforderte emotionale Berührt-Werden wird kaum bis gar nicht thematisiert.

II.3. Vier Thesen von Margarete Affenzeller, *Der Standard*

„Kunst ist dazu da, etwas zu behaupten“

These 1: Kunst ist dazu da, etwas zu behaupten

Jede Kunst stellt nach Affenzeller Behauptungen auf: „Kunst ist dazu da, etwas zu behaupten.“ Eine Theateraufführung gelingt für sie daher dann, wenn die aufgestellten Behauptungen glaubwürdig, entsprechend stark, aber auch intellektuell anregend sind. Die Inhalte der Behauptungen werden überzeugend dargestellt, wenn das Zusammenspiel der theatralen Elemente auf der Bühne – vom Schauspieler bis zum Bühnenbild und den Lichtverhältnissen – funktioniert. Dabei ist es nicht notwendig, dass die Gesamtheit der Behauptungen ein harmonisches, rundes Ganzes ergibt: „Ich glaube, es genügt, wenn die Einzelteile für sich glaubwürdig sind.“ Verantwortlich für die Behauptungen ist die Regie, die Zuschauer wie Kritiker von der Sinnhaftigkeit des Behaupteten wie des Weges der Umsetzung überzeugen muss: „(...) ich möchte eben von der Regie sehen, warum’s so sein muss, die Argumente, warum der Regisseur das so und so gemacht hat.“ Eine Kernfunktion des Theaters ist für Affenzeller somit, dass es „etwas zu sagen hat“, also eine intellektuelle Auseinandersetzung mit einem Thema ermöglicht. Der Kritiker wiederum hat diese Behauptungen und ihre Realisierung auf der Bühne zu prüfen. Für die Umsetzung sind auch „relativ banale Kriterien“ wie Zeitkonzept, Tempo der sich entwickelnden Handlung oder die Fähigkeit des Regisseurs, das Publikum bei der Stange zu halten, von Bedeutung.

These 2: Emotionen des Kritikers haben ihren Platz in der Rezension

Emotionen gehören nach Affenzeller zur theatralen Kunst, sind von ihr beabsichtigt. Somit kann auch der Kritiker eine Aufführung nicht emotionslos, nur aus fachlicher Sicht betrachten. Theater ist eine „sinnliche Angelegenheit“, „sehr von den Momenten, die in einer Vorstellung passieren, geprägt“. Aufgabe des Kritikers ist es daher auch, dieses „Momenthafte“ zu erspüren und in die Kritik „hinüberretten“, „(...) dass es eben für den Leser bruzelt noch“. „Persönliche Beleidigungen“ des Kritikers sind allerdings auszuschalten. Der Kritiker soll in der Rezension auch das erkennbar machen, was für den Zuseher zu erspüren war. Die Subjektivität des Urteils ist für Affenzeller ein Wesensmerkmal der Textform „Kritik“, die für sie unter die Kategorie „Kommentar“ fällt, und somit unvermeidbar. Unabdingbar ist für sie allerdings die Begründung des Urteils: Die Argumente für ein Urteil sind für sie interessanter als das Urteil selbst.

These 3: Bewertet wird, was live passiert

Im Mittelpunkt des Theaters steht nach Affenzeller das, was als Performance live realisiert wird, die Einmaligkeit des Geschehens, die Augenblickskunst. Alles andere sei rundherum zu betrachten. Am wichtigsten ist das Glücken des Moments, der dann auch bewertet werde. Schlechte Aufführungen passieren demnach dann, wenn es „zwischen Publikum und Bühne auseinanderdriftet“, wenn es „nicht ankommt“. Die Flüchtigkeit der Theaterkunst stellt den Kritiker auch vor Schwierigkeiten: Manche Eindrücke wirken während der Vorstellung anders als am Tag danach in der Reflektion, andere arbeiten nach, manche Erkenntnisse werden erst eine Woche später sichtbar oder, im Gegenteil, weniger bedeutsam. „Es gibt nie den Punkt der totalen Kritik (...), wo jetzt alles richtig ist, wo man das Gefühl hat, es ist jetzt abgeschlossen“. Das alles betreffe allerdings nur Nuancen, nicht die Beurteilung im Gesamten. Ein weiterer Kernbereich in der Arbeit des Kritikers ist die Selektion, das heißt die Entscheidung, bestimmt Aspekte in der Kritik anzuführen, andere überhaupt nicht zu bemerken.

These 4: Der Kritiker versucht, einen Schlüssel für die Aufführung zu finden

Es sei ein „ganz normales Bedürfnis“, nach einem Schlüssel zu suchen, nach dem eine Aufführung zu verstehen sei. „(...) man versucht, da so einen Generator zu finden, mit dem man das aufknacken kann (...).“ Anhand dieses Schlüssels oder Generators werde dann in der Kritik versucht, die Aufführung den Lesern verständlich zu machen. Dennoch sieht auch sie jede Kritik als eine von vielen Sichtweisen ohne Absolutheitsanspruch. Das bewertet sie positiv, weil es „nicht verengt“ und gerade die Widersprüchlichkeit der Ansichten ein weiteres Nachdenken ermögliche.

Thesen und Rezension im Vergleich

Margarete Affenzeller löst die in der Theorie geforderten Punkte größtenteils in ihrer Kritik ein. Vor allem die Urteilsphase (Zeilen 119 ff) kann als Abklopfen des intellektuellen Anspruches der Aufführung gesehen werden. In den Zeilen 142 bis 159 fordert die Kritikerin weiters die Begründung der verwendeten Sprache durch die Inszenierung ein und – damit, dass der Regisseur, wie im Interview erwähnt, Zuschauer und Kritiker von der Sinnhaftigkeit des Behaupteten und des Weges der Umsetzung überzeugen muss. Damit ist These 1 in der Kritik erfüllt.

Mit der Behauptung, dass Perceval „nicht an den Gefrierpunkt dieses vertanen Lebens“ gelange (Zeilen 158ff) werden These 2 (das erkennbar machen, was für den Zuschauer zu erspüren war) und These 3 (eine schlechte Aufführung passiert dann, wenn es „zwischen Publikum und Bühne auseinanderdriftet“) abgearbeitet. Als „sinnliche Angelegenheit“ wird Theater in dieser Kritik dennoch kaum spürbar.

Das Bestreben, einen Schlüssel zu finden, nach dem eine Aufführung zu verstehen ist, wird in der Suche nach einem Generalmotto der Kritikpunkte („Spruchbandlyrik, die ins Leere trifft“, Zeilen 122f) bemerkbar. Damit wird These 4 erfüllt.

II.4. Vier Thesen von Norbert Mayer, *Die Presse*

„Theater möchte belehren und unterhalten“

These 1: Theater möchte belehren und unterhalten

Mayer erhofft sich vom Theater – wie schon in der bürgerlichen Aufklärung gefordert – Belehrung und Unterhaltung und zugleich das Hervorrufen einer Wirkung im Zuschauer, die man mit der griechischen „Katharsis“ gleichsetzen könnte. Belehrung heißt für ihn, im Theater „etwas zu erfahren“, nach der Aufführung „vielleicht klüger als zuvor“ zu sein. Unterhaltung bedeutet für ihn das sinnliche, emotionale Element des Theaters. Aus beiden zusammen entstehen „magic moments“, „(...) etwas, wo man bemerkt, dass die Schauspieler aufeinander so eingehen, dass sie den Geist des Stückes in diesem Augenblick, in diesem Fokus transportieren, wenn auch das Publikum spürt, fühlt, erkennt, dass es da um eine ganz wesentliche Sache geht“. Im Moment der Katharsis wird dem Zuschauer nach Mayer die eigene Involviertheit klar, er bemerkt, dass das Geschehen auf der Bühne auch ihn selbst betrifft. Das Gelingen einer derartigen Aufführung liegt größtenteils am handwerklichen Geschick: Die Schauspieler müssen die Rolle authentisch darstellen, Bewegungen exakt abstimmen und als Ensemble zusammenwirken. Eine Atmosphäre von Routine und Lustlosigkeit sind zu vermeiden. Der Regisseur soll den Text in eine schlüssige Bildsprache übersetzen und das Stück so umsetzen, dass der im Stück angesteuerte Höhepunkt erkennbar wird. Es darf nach Mayer keine Langeweile aufkommen, der Regisseur soll den Zuseher „immer wieder neu überraschen“ und das Kunstwerk „zur Vollendung bringen“. Trotzdem darf aber die Aufführung nicht mit Regie-Ideen überfrachtet werden.

These 2: Kritiker sind Übertreibungskünstler

Für Kritiker gibt es nach Mayer zwei Gefahren: Zum einen das Vergleichen mit bereits gesehenen Aufführungen desselben Stückes oder des gleichen Regisseurs, zum anderen das Agieren des Kritikers als Ersatzdramaturg oder Ersatzregisseur – nach dem Motto „Ich weiß es besser.“ Er selbst geht in drei Schritten vor: Beobachtung, Beschreibung und Analyse/Urteil. Aufgabe des Kritikers ist es, das Geschehen auf der Bühne in einfacher Sprache zu beschreiben. „Die Kunst ist dann, dass man relativ einfach schreibt und dass da trotzdem viel Substanz drin ist.“ Die Begründung des Urteils selbst komme in vielen Kritiken zu kurz, werde meist nicht definitiv ausgeführt, sondern sei bereits in Schritt eins, der Beschreibung, enthalten. Eine logische, immer gültige Begründungen könne es gar nicht geben, so Mayer: „Weil dann würd's ja die ideale Vorstellung geben, von der man nicht abweichen dürfte.“ Gerade der letzte Schritt, Analyse und Urteil, darf nach Mayer durchaus subjektiv sein. Der Kritiker neige dabei zu Extremen, dem Veriss oder der Hymne: „Wir sind da Übertreibungskünstler. In beiden Richtungen.“ Das Einerseits-Andererseits habe in der Kritik wenig Platz, denn „(...) alles, was mittendrin ist, ist für den Leser wahrscheinlich gar nicht mal so interessant“. Schwierigkeiten für die Arbeit des Kritikers sieht er zum einen in der ungleichen Rollenverteilung zwischen dem Produktionsteam, das sich mehrere Wochen mit der Aufführung auseinandersetzt, und dem Kritiker, dem aufgrund seines Arbeitspensums pro Stück nur einige Stunden bleiben. Ein zweites Problem ist für ihn die Diskrepanz zwischen Nähe und Distanz: Der Kritiker muss sich zwar auf das Stück einlassen, es gleichzeitig aber auch distanziert betrachten. „Also man ist ja fast schizophren. Man beobachtet ein Stück und beobachtet sich dabei, wie man später formulieren wird, was man gesehen hat.“

These 3: Die Bedeutung der Regie wird überschätzt

Das wichtigste Element einer Aufführung ist für Mayer die Sprech- und Sprachkunst. Die Regie sei zwar ebenfalls von Bedeutung, werde aber oft überschätzt. Vor allem Klassikerbearbeitungen, die den Text stark verändern und den Intentionen des Autors widersprechen, sieht er als „Wichtigmachen von Regisseuren“. Werktreue bedeute eben auch, sich als Regisseur zu deklarieren: So sei etwa ein Stück, das „nach *Richard III*“ gespielt werde anders zu beurteilen, als ein Stück mit dem Titel *Richard III*. Letztere Fassung dürfe nur Inhalte und Themen umfassen, die im Text vorhanden seien. Hier gehe es um die richtigen Ideen, mit denen ein Stück wiederbelebt werde. Denn jede Aufführung ist nach

Mayer ein Wiederbelebungsprozess, in dem ein Stück durch das Spiel der Schauspieler wieder neu zu leben beginnt.

These 4: Kritik bedeutet die Konfrontation zwischen den Vorstellungen des Regisseurs und jenen des Kritikers über das Stück

Beide Seiten, Regie und Kritik, machen sich, so Mayer, im Vorfeld Gedanken über das Stück: „(...) (Ich) (Anm. H. S.) hab meine Vorstellung davon, was die Hauptaussage des Stückes ist, was das Ganze soll, was das für uns immer noch zeitgemäß macht (...).“ Dann frage er sich, womit ihn der Regisseur ihn überraschen werde: „Das ist ein gewisser naiver Zugang, aber das ist der einzig mögliche Zugang, meiner Meinung nach. Dass man überrascht wird, dass man dazulernt.“ Diese Offenheit sei allerdings mitunter schwierig zu bewahren, weil sich der Kritiker von einem Regisseur, dessen Arbeiten er schon öfter gesehen hat, bereits eine grundsätzliche Meinung über seine Arbeitsweise gebildet habe. In der weiteren Beantwortung formuliert Mayer diese Beziehung zwischen Regisseur und Kritiker noch schärfer: Er bezeichnet die Auseinandersetzung zwischen den Vorstellungen des Kritikers und den Überzeugungen des Regisseurs als „Konfrontation“, aus der eine spannende Beziehung, eine Dialektik entstehe, weil die Ansichten meist nicht deckungsgleich seien.

„(...) wenn das gut gemacht ist, wird er mich überzeugen davon, dass meine Sicht des Stückes relativ naiv war oder eben nicht das Ganze gesehen hat oder genau diesen Teilaspekt, den der (Regisseur, Anm. H. S.) betont nicht gesehen hat. Wenn's schlecht gemacht ist, werde ich wahrscheinlich in meinen zuvor gefällten Urteilen über das Stück bestärkt werden und sagen ‚Ich weiß das eigentlich besser als der Regisseur‘.“

Auch Mayer betont den Diskurscharakter der Textform Kritik: „Wenn's da absolute Wahrheiten geben würde, das wäre ja tödlich. Da könnten wir Messen aufführen, da bräuchten wir keine Theaterstücke.“

Thesen und Rezension im Vergleich

Norbert Mayer erfüllt die theoretischen Behauptungen teilweise in der Praxis. Die in These 1 erwähnte Suche nach einer intellektuellen und emotionalen Auseinandersetzung mit dem Stück wird in der Kritik angestrengt. So wird zum Beispiel in den Zeilen 14ff das in den Augen des Kritikers mangelnde geistige Niveau der Aufführung durch die ironische Frage nach ihrer Kindgemäßheit kritisiert. Die Gefühlsebene wird in den Zeilen 60 (das Bühnenbild als „Wunderwerk an Atmosphäre“) und 91ff (Karin Neuhäuser singt, „dass es einem ganz kalt

ums Herz wird“) angesprochen. Die geforderte Auseinandersetzung mit dem Faktum der Langeweile wird in den Zeilen 45f besprochen.

Als Übertreibungskünstler erweist sich der Kritiker in der Ironie, Deftigkeit und Härte seiner Aussagen. Hier – und im Begründen des Urteils durch wertende Beschreibungen (etwa in den Zeilen 99ff) – wird These 2 erfüllt. Als Ersatzdramaturg betätigt sich Mayer allerdings schon, wenn er Percevals Sichtweise von Molière entschieden zurückweist. These 3 wird in der Ausführung umgekrempelt: Die als wichtigstes Element einer Aufführung genannte Sprech- und Sprachkunst findet in der Rezension kaum Erwähnung, hingegen wird die als überschätzt bewertete Regie breit diskutiert. Werktreue wird der Neufassung in den Zeilen 130ff abgesprochen.

Der Sichtweise der Kritik als Konfrontation zwischen den Vorstellungen des Regisseurs und jenen des Kritikers bleibt Mayer durchaus treu, indem er in den Zeilen 130ff begründet, warum Perceval Molière „nicht gefunden“ hat. Hier wird klar, dass Perceval durch die Neufassung Mayer nicht von seiner vorher gefassten Meinung über Molière abbringen konnte.

Somit ergeben sich als Übereinstimmung zwischen Theorie und Praxis die Forderung nach dem Abklopfen einer intellektuellen und emotionalen Auseinandersetzung im Stück, die Sichtweise des Kritikers als Übertreibungskünstler und der Kritik als Konfrontation zwischen Kritiker und Regisseur. Entgegen den Forderungen der Theorie arbeitete Mayer, indem er sich als Ersatzdramaturg erwies und die geforderte Gewichtung von Sprache und Regie umkehrte.

II.5. Drei Thesen von Werner Krause, *Kleine Zeitung*, Graz

Weg vom Betroffenheitstheater: „Theater muss berührend sein“

These 1: Theater muss berührend sein

Eine gelungene Aufführung vermittelt für Krause „etwas Bleibendes“, das sich vor allem atmosphärisch manifestiert. Er wehrt sich aber gegen das „Betroffenheitstheater“: Theater habe nicht mehr die Möglichkeit, betroffen zu machen. Es müsse viel mehr berühren. Den Unterschied sieht er im Grad der Direktheit der Vermittlung: Betroffenheitstheater zeigt eine konkrete Absicht, ebenso wie „das platte, versuchte, bemühte Theater, das provozieren will,

aber nicht kann“. Theater, das berühren will, bedient sich unterschwelliger Mittel, die oft erst später, dafür umso stärker greifen – nach dem Motto: „Da war doch eigentlich mehr dahinter.“ In diesem Sinn beschreibt er auch den Stil von George Tabori:

„(...) viele Inszenierungen beginnen sehr, sehr locker und irgendwann kommt der berühmte Strick, den man zuerst gar nicht spürt und irgendwie zieht er ihn immer enger und enger und enger. Und wenn man hinausgeht, hat man das Gefühl, man hat den Strick noch immer um den Hals.“

Dieses Berührtwerden ist für Krause dann schlüssig, wenn es Intellekt und Emotion gleichermaßen betrifft. Theater darf zum einen nicht „zu kopflastig“ sein, muss sich aber trotzdem „im Kopf weiterspinnen“ und die Zuschauer geistig herausfordern.

These 2: Der Regisseur ist Dirigent und Motor

Die Regie bezeichnet Krause als das „Um und Auf“. Der Regisseur sei der Motor und „(...) der Dirigent des Ganzen und wenn er sich im Ton völlig vergreift, dann bin ich nach einer Viertelstunde sehr verstimmt (...).“ Seine Arbeit sieht er vor allem aus zwei Aspekten: Die Sorgfalt des Regisseurs werde im Bereich der Schauspielerführung vor allem durch die Arbeit mit Darstellern von Klein- und Kleinstrollen sichtbar. Gute Regisseure schenken der Ausgestaltung gerade dieser Rollen besondere Aufmerksamkeit, damit deren Darsteller „eben nicht herumstehen wie die berühmten Krippenfiguren“. Als Kritiker sei schnell zu spüren, mit welcher Ambition und Intention die Schauspieler dabei seien. Der zweite Blickwinkel für die Arbeit des Regisseurs betrifft dessen Zugang zum Stück. Dieser müsse plausibel und nachvollziehbar sein – „für jeden, der da im Theater sitzt“. Unter dieser Voraussetzung könne auch ein Klassiker, solange er Wiedererkennungswert habe, sehr frei bearbeitet werden – allerdings ohne intellektuelle Krücken strapazieren zu müssen. Hier nennt Krause als Beispiel die Jugoslawien-Krise der 1990er-Jahre, ohne deren Bezug zu dieser Zeit in Graz kein Stück auskam. Es müsse eine Intention erkennbar sein, warum der Regisseur gerade dieses Stück zeige und was er ausdrücken wolle.

These 3: Der Kritiker darf den Blick auf das Eigentliche nicht verlieren: das, was auf der Bühne passiert

Um den Blick auf das Wesentliche, nämlich die Ereignisse auf der Bühne, nicht zu verlieren, versucht Krause, so unbelastet als möglich in eine Aufführung zu gehen. Daher, und um nicht mehr zu wissen als der Rest der Zuschauer, liest er den Stücktext nicht mehr vorab. Denn dadurch sei man geneigt, sich im Kopf bereits eine Vorstellung vom Stück zu machen und

eine eigene Inszenierung erstellen. Das Extrembeispiel seien Kritiker, die mit Textbüchern die Vorstellung besuchen. Sie verlieren, so Krause, „den Blick auf das Eigentliche, nämlich auf das, was auf der Bühne ist“. Das Ausmaß der Veränderung einer Strichfassung ist für ihn weniger relevant. Das Urteil des Kritikers und dessen Begründung stehen nach Krause in einer Wechselwirkung: Das eine ergibt sich aus dem anderen. Der zeitliche Abstand zwischen Aufführung und Abfassung der Kritik ist ihm wichtig, Nachtkritiken lehnt er ab, weil sie häufig zu Fehleinschätzungen führen. Der Diskurscharakter der Kritik ist ihm wichtig, er sieht sie „wie bei einem Mosaik oder einem Puzzle ein Teil unter vielen“, das durch die Meinung des Publikums ergänzt wird. In der Rezension selbst ist allerdings nach Krause kein Platz für die Beschäftigung mit der Reaktion des Publikums, außer wenn es die Vorstellung durch sein Verhalten beeinträchtigt. Ebenfalls unzulänglich sind Vergleiche, etwa von Aufführungen der Salzburger Festspieler mit Grazer Theatern. Das sei unlauter und unfair: „Das sind zwei Paar Schuhe, die haben auch nichts verloren als Vergleich.“

Thesen und Rezension im Vergleich

Werner Krause löst seine theoretischen Positionen zum Teil in der Praxis sein. Er klopft die Aufführung danach ab, ob sie Bleibendes vermittelt wird – und stellt fest, dass höchstens der „Schneepfahl“ im Gedächtnis haften bleibt (Zeilen 62ff). Die emotionale Ebene wird in den Zeilen 38f („kein kaltes, ein kalt lassendes Ambiente“) zumindest angesprochen. Dass im Stück wenig Unterschwelliges verwendet wird, wie er von einem Theater, das berühren will, fordert, stellt er am Beispiel jener Szene dar, in der die Hauptfigur Orgon angedeutet eine Kerze in den After presst. Damit wurden die Punkte der These 1 untersucht.

These 2 findet sich in der Kritik nur teilweise wieder: Während die Plausibilität und Nachvollziehbarkeit der Inszenierung verhältnismäßig breit besprochen wird (etwa in den Zeilen 25ff, 43ff), sind die Schauspielerführung des Regisseurs und, bis auf die Erwähnung von Hauptdarsteller Thomas Thieme, die Schauspieler selbst kein Thema. Die in These drei erwähnte Wechselwirkung zwischen Begründung und Urteil kann in der Analyse nicht gefunden werden, da Krause generell auf Begründungen verzichtet. Auf die Beschäftigung mit dem Publikum und auf Vergleiche verzichtet der Kritiker wie im Interview gefordert.

Damit ergibt sich aus dem Vergleich folgendes Bild: Die Aufführung wird nach Bleibendem, Emotionalem, Berührendem und Nachvollziehbarkeit untersucht, nicht diskutiert werden die

geforderten Punkte Schauspielerführung und Intention der Darsteller. Auf die Begründung des Urteils wird ebenfalls verzichtet.

II.6. Drei Thesen von Renate Kromp, *News*

Eine Sonde in den Bauch des Kunstwerkes

These 1: Text und Ensemble sind wichtiger als die Regie

Für Kromp stellt „das Imaginieren mit der Kraft des gesprochenen Wortes und der Darsteller“ die eigentliche Kunst des Theaters dar. Daher sind der Mensch auf der Bühne und der Text, den er spricht, die zentralen Elemente einer Aufführung. Erst an dritter Stelle reiht sie die Arbeit der Regie: Basis ist der Text, für sie „Ursubstanz“, auf deren Grundlage die Schauspieler agieren. Ein guter Regisseur sei zwar in der Lage, aus einem „rettbar schlechten“ Stück noch wertvolle Elemente und bei einem Klassiker neue Facetten herauszuarbeiten, aber „(...) auch der beste Regisseur kann mit einem schwachen Ensemble keine Meisterleistung setzen“. Ein Ensemble ist für sie dann gut, wenn es bis in die kleinsten Rollen mit „wirklichen Darstellern“ besetzt ist und nicht – wie es auch in großen Häusern immer wieder zu sehen sei – mit Leuten, „denen man das einfach nicht abnimmt, was sie sagen“. Eine schlechte Aufführung erkennt sie, wenn selbst ein „Spitzenensemble planlos wirkt“. Der erste Maßstab für die Bewertung einer Aufführung sind für sie daher „Schauspielerpersönlichkeiten, die mich besonders ansprechen“, gefolgt von der Inszenierung, von der sie „etwas Neues erfahren“ und nicht „zehnten Aufguss irgendeiner Inszenierungsmode“ erleben will. Auf Bühnenbild und Ausstattung legt sie ebenso wie auf Werktreue wenig Wert. Diese ist für sie gegeben, wenn Idee, Handlungsablauf und Themen vorhanden sind; ein geänderter Schluss müsse mit einer „sehr bezwingend guten Idee“ verbunden sein, um sie zu überzeugen.

These 2: Das Gefühl für Qualität entsteht aus der Erfahrung

In der Beurteilung einer Aufführung spielt für Kromp das Gefühl eine große Rolle. Mit der Anzahl der gesehenen Stücke – oder auch Filme – werde die Wahrnehmung geschärft. Daraus entwickle sich ein Gefühl für künstlerische Qualität. Da dieser Grundstock der gesehenen Stücke und Filme auch als Wissen, nämlich als eine Art Erfahrungswissen, zu betrachten sei, ist für sie die Trennung zwischen Gefühl und Fachwissen fließend. Somit ist jedes Urteil in der Kritik subjektiv. Dieses Faktum muss nicht extra ausgewiesen werden, weil das Format ohnehin impliziert, dass hier die persönliche Meinung des Autors wiedergegeben wird. Umso

wichtiger ist für Kromp die Begründung: Die intellektuelle Auseinandersetzung, und damit die Begründung des gefällten Urteils, ist im Wesen der Kritik enthalten und stellt überhaupt die Rechtfertigung für ihre Existenz in der Zeitung dar. Die Rezension legt eine Sonde ins Innere des Kunstwerks und versucht, nachzuspüren, wo die Beweggründe liegen und was sich „im Bauch des Kunstwerkes“ abspielt. Die Rezension sei aber nur eine von vielen Möglichkeiten, sich von einem Kunstwerk berühren zu lassen. Kromps Arbeitsweise besteht aus der Beschreibung der Ereignisse für Leser, die nicht in der Vorstellung waren, im ersten Schritt und aus der Begründung des Urteils im zweiten Schritt. Eine Generierungsformel oder einen Schlüssel, aus dem sich die Aufführung selbst erklärt, sucht sie nicht.

These 3: Der Kritiker darf sich nicht von der Vorliebe des Lesers für eindeutige Urteile verleiten lassen

Eine Kritik zu schreiben bedeutet für Kromp die Gratwanderung zwischen pointierten, auch harten Urteilen und dem Anliegen, fair zu bleiben, um dem Bemühen des Produktionsteams sowie der Aufführung selbst gerecht zu werden. Die Versuchung sei, auf eine schnelle Pointe hinzuschreiben, sich in gelungenen Formulierungen zu ergehen und der Vorliebe des Lesers für eindeutige Urteile zu sehr nachzugeben. Aufgabe des Kritikers ist es nach Kromp, ein abwägendes Urteil zu fällen und bei durchwachsenen Aufführungen nicht nur negative, sondern auch positive Aspekte herauszuarbeiten.

Thesen und Rezension im Vergleich

Renate Kromp wendet die theoretischen Punkte teilweise in ihrer Kritik an. Dass Ensemble und Text die zentralen Elemente einer Aufführung sind, ist aus ihrer Kritik nicht herauszulesen: Regie, Bühnenbild und Inhalt sind in Bezug auf Länge und Stellung innerhalb der Kritik bedeutsamer als die Besprechung von Text, der nur in einem Satz erwähnt wird, und Schauspielern. Der Verzicht auf die Auseinandersetzung mit der Werktreue hingegen fügt sich in die theoretischen Positionen Kromps gut ein. Die in These zwei geforderte Begründung des Urteils ist in der Kritik kaum vorhanden: Zwei Bewertungen finden in einem Grafik-Element bzw. im Bildtext statt, wo Erklärungen kaum möglich sind, erst die dritte wird durch eine Beschreibung vorbereitet. Der Forderung nach einem abwägenden Urteil kommt Kromp ebenfalls kaum nach: Sie wertet beinahe gar nicht.

Im Vergleich von Theorie und Praxis ergibt sich folgendes Bild: Mit dem Verzicht auf eine Diskussion des Bezuges zwischen Original und Bearbeitung erfüllt seine theoretische Position, die Forderungen nach begründeten und abwägenden Urteilen kaum, weil sie im Laufertext auf Bewertungen größtenteils verzichtet. Die Wertigkeit von Text/Ensemble und Regie werden im Vergleich zum Gespräch umgekehrt.

II.7. Drei Thesen von Thomas Gabler, *Kronenzeitung*

„Theater muss vom ersten Augenblick an packen“

These 1: Das Schauspiel ist wichtiger als die Regie

Eine geglückte Aufführung hängt für Gabler vor allem mit der Überzeugungskraft der Schauspieler zusammen, die den Text weder abspulen noch ihre Rolle übertrieben darstellen („outrieren“) sollen. Sprachliche Qualität misst er am Vermeiden von bundesdeutschen Sprechfloskeln, etwa das Wort „mal“ als verkürztes „einmal“ bei Schiller. Dialektverwendung muss durch die Rolle begründet werden. Die Bedeutung der Regie, die er vor allem an der Qualität der Schauspielerführung misst, liegt für Gabler erst an zweiter Stelle: „Also manchmal hat man das Gefühl, dass sich der Regisseur mehr in Szene setzt und oft seine wirklich guten Leute vergisst.“ Positiv bewertet er in der Ideenarbeit des Regisseurs Phantasie, aus der Eigenständigkeit entsteht (zu sehen etwa in der Arbeit von George Tabori), negativ, wie im Fall von Percevals *Molière. Eine Passion*, das Zertrümmern von „etwas Gutem“ und die beharrlich wiederholte Verwendung von Vulgärausdrücken, etwa dem Wort „Scheiße“. Inhalt ist ihm wichtiger als „schlechter Effekt“. Drittes wichtiges Element in der Bewertung einer Aufführung ist für Gabler die Optik, vor allem Bühnenbild und Kostüme. Ein gelungenes Bild schafft einen besonderen Ort, Stimmung, Atmosphäre, die sich im besten Fall aus der Situation der Figuren entwickeln. Wiederholung erzeugt bei Gabler Langeweile, er fordert vom Theater Überraschung: „Immer wieder und immer aufs Neue.“ Das Wecken von Gefühlen, das Berühren der Zuschauer, die Unterhaltung sind legitime Zielsetzungen des Theaters. Ebenfalls von enormer Bedeutung ist für ihn der erste Eindruck: „(...) Theater muss einen vom ersten Augenblick an packen.“

These 2: Das Urteil entsteht durch eine Mischung aus Intuition, Wissen und Gefühl

Der Schreibprozess einer Kritik darf nach Gabler nicht nur vom Fachwissen und dem Einlassen auf das Gefühl überdeckt werden, sondern muss auch von der Intuition, „vom

inneren geistigen Schauen entfacht“ sein. Diese Intuition ergibt sich aus seiner Arbeitsweise: Gabler schreibt während der Aufführung nicht mit, sondern ruft beim Schreiben die Notizen im Geist ab, wie er schildert: „(...) es entsteht ein Schreibfluss, ich verbinde das Neue mit dem, was ich gelesen habe, was ich gesehen habe, eben was ich im Kopf habe. Das kommt dann denkmechanisch dazu.“ Die Gefühle des Kritikers haben aber durchaus Platz in der Kritik: „(...) man muss sich ja nicht dafür schämen.“ Das Urteil ist für Gabler aufgrund der Unterschiedlichkeit von Charakter, Persönlichkeit, Wahrnehmung und Seherfahrungen „in gewisser Weise“ immer subjektiv und relativ. Dennoch sei der Kritiker um Objektivität sowie um Offenheit bemüht und danach bestrebt, Vorlieben entweder ganz zu verhindern oder zumindest nicht auszuspielen. Das Urteil muss begründet oder zumindest mit Hilfe von Beispielen, Bewährtem und – wenn möglich – mit dem Stücktext erklärt werden. Begründung und Urteil stehen in einer Wechselwirkung: „Das eine hängt mit dem anderen zusammen.“ Kritik heißt für Gabler aber auch, das Bemühen des Produktionsteams um die Aufführung wert zu schätzen und selbst bei negativer Beurteilung positive Aspekte zu finden.

These 3: Je kürzer eine Kritik ist, desto prägnanter ist sie

Gabler plädiert für das kurze, feuilletonistische Schreiben, das viele Kritiker verlernt hätten: „Je kürzer eine Kritik ist, desto prägnanter wird sie.“ Die Kürze zwingt bei trotzdem fundierter Position zu Präzision und Schärfe, zu viel Platz verleite zur Verwässerung und dazu, „(...) dass man sich in eine Gedankenflucht hineinschreibt, was dann für den Leser unverständlich werden kann.“ Zur Wirkung meint er, dass die Rezension im besten Fall den Leser – und sogar den Kritiker selbst – ins Stück hineinführe, im schlechten Fall auf einen Irrweg, quasi vor die Wand im Labyrinth leite.

Thesen und Rezension im Vergleich

Theorie und Praxis decken sich bei Thomas Gabler teilweise. Dass die Regie in ihrer Bedeutung erst nach den Schauspielern an zweiter Stelle gereiht wird, ist in der Kritik nicht herauszulesen: Die Inszenierungskritik ist der wesentliche und beherrschende Part der Rezension. Die „Überzeugungskraft“ der Darsteller wird nicht diskutiert, da es keinerlei Bewertungen von schauspielerischen Leistungen gibt. Ihre Erwähnung gilt mehr der Rollen- und damit der Stückcharakterisierung. Ebenfalls kaum Widerhall findet in der Kritik die besprochene Wichtigkeit optischer Elemente: Das Bühnenbild wird nur zweimal kurz angeführt (Zeilen 45f und 136ff), Kostüme und Requisiten gar nicht. Dagegen entsprechen

folgende Punkte der These 1: Das Abklopfen nach berührenden Elementen (Zeilen 89ff), das Kritisieren von Vulgär- und Dialektausdrücken (etwa in den Zeilen 47ff, 51, 75ff, 104ff) und das Thematisieren des Unterhaltungswertes der Aufführungen (etwa in den Zeilen 43f, 143).

Das in These 2 geforderte „geistige Schauen“ als wesentlicher Punkt für die Urteilsfindung ist zwischen den Zeilen herauszulesen, was allerdings den Nachteil hat, dass Begründungen teilweise schwer fassbar sind, weil sie aus einem Mix aus wertenden Beschreibungen, Behauptungen, Beobachtungen, Zitaten und implizierten Nebenbedeutungen bestehen. Das im Gespräch angestrebte Wertschätzen des Bemühens des Produktionsteams durch den Kritiker ist in der Kritik nicht feststellbar: Gabler fand keinen einzigen positiven Aspekt an der Aufführung. Schärfe und Präzision durch Kürze (These 3) sind nur teilweise feststellbar: Zum einen ist die Kritik selbst nicht unbedingt kurz, zum anderen bleibt die inhaltliche Auseinandersetzung mit den Themen der Aufführung größtenteils an der Oberfläche, d. h. an den drastischen theatralen Mitteln.

Im Vergleich von Theorie und Praxis ergibt sich damit folgendes Bild: In der Auseinandersetzung mit Emotionen, Vulgär- und Dialektausdrücken und dem Unterhaltungswert und dem Anwenden des „geistigen Schauens“ entspricht die Kritik den theoretischen Positionen. Nicht erfüllt werden die Forderungen nach dem Hervorkehren der Schauspielerleistungen und der Optik, nach wohlwollender Bewertung und nach Präzision durch Kürze.

Teil III

Zusammenschau

Der dritte Teil führt die Ergebnisse der ersten beiden Teile zusammen. Es wird versucht, Tendenzen der zeitgenössischen österreichischen printmedialen Kritik zu finden und die Arbeitskonzepte der Kritiker sowie ihre Umsetzung in die Praxis zu durchleuchten.

III.1. Kurzanalysen

Die höchste Bedeutung wird der Produktion *Molière. Eine Passion* in den *Salzburger Nachrichten* zuteil: Diese Kritik ist mit 1060 Wörtern die längste, umfasst eine ganze, großformatige, rechte Seite und ist als Aufmacher der wichtigste Artikel des Kulturressorts. Mit der Positionierung auf Seite neun genießt die Kritik auch innerhalb des Blattes eine hohe Bedeutung. Diese hohe Aufmerksamkeit ist wohl auch durch die Tatsache begründet, dass die Salzburger Festspiele direkt im Verbreitungsgebiet der Zeitung liegen. In der *Presse* erschien mit 889 Wörtern die zweitlängste Kritik, der auch hier als Feuilleton-Aufmacher und mit gewichtigem Layout ein hohes Maß an Bedeutung beigemessen wurde. Die Rezension in der *Furche* umfasst nur 45 Worte weniger (844), Gestaltung und Platzierung zeugen auch hier von einem hohen Aufmerksamkeitsgrad. Deutlich abgeschwächt ist die Positionierung der Kritik im *Standard*: Margarete Affenzeller musste mit 610 Wörtern auf der zweiten (von zwei) Kulturseiten auskommen. Die fünftlängste Kritik stammt mit 483 Wörtern aus der Feder von Thomas Gabler, somit räumte auch die *Kronenzeitung* als Boulevardblatt der Aufführung äußerst viel Platz ein. Abgeschlagen dagegen ist Werner Krauses Kritik in der *Kleinen Zeitung*, die zwar aufgrund des Layouts hohe Bedeutung signalisiert, aber nur 272 Wörter umfasst. Die geringste Bedeutung erfuhr die Aufführung in der Wochenzeitschrift *News*, wo nur eine Kurzkritik mit 167 Wörtern erschien.

Bei den Tageszeitungen liegen somit die so genannten „Qualitätszeitungen“ *Salzburger Nachrichten*, *Die Presse* und *Der Standard* vorne, bemerkenswert ist, dass die Boulevard-Zeitung ebenfalls eine ganze Seite zur Verfügung stellt. Bei den Wochenzeitungen ist der Unterschied enorm: In der *Furche* umfasst die Kritik 844 Wörter, in *News* nur 167.

Anzumerken ist, dass die Produktion in anderen Wochenmagazinen, etwa *profil* oder *Falter*, überhaupt nicht kritisiert wurde.

Beim Layout fällt allgemein die konventionelle Seitengestaltung auf. Es gibt keine freigestellten oder halbfreigestellten Bilder (etwa, wenn eine Person oder ein Körperteil aus dem restlichen Bildhintergrund „ausgeschnitten“ wird), keine Bildreihen, die zum Beispiel eine Bewegungsstudie zeigen, und kaum auflockernde Elemente. Selbst die heute gängigen Infokästen werden in nur zwei von sieben Fällen verwendet. Ebenso ist der mangelnde Service-Charakter der Kritiken zu bemerken: Nur in einer werden die weiteren Aufführungstermine und die Nummer des Karten-Telefons genannt.

Der erste Eindruck, der beim Leser durch Bild, Bildtext, Überschrift, Vorspann, Über- oder Unterzeile, Zwischentitel und Infokästen hinterlassen wird, zielt entweder auf Information (*Die Furche*), Neugierde (*Die Presse*, *Kronenzeitung*), Darstellen der Atmosphäre (*Salzburger Nachrichten*, *Der Standard*), Wertung (*Kronenzeitung*, *Der Standard*) oder bewirkt eine unbestimmte, eher neutrale Reaktion (*News*, *Kleine Zeitung*).

Im Satzbau sticht generell die durchschnittliche Länge der Sätze ins Auge, die meist bei 17 Wörtern liegt, was sich oft aus Aufzählungen, dem Einfügen von Zitaten oder dem wiederholten Verwenden von Wortgruppen, Nebensätzen oder Nennformgruppen, um Gedanken zu präzisieren, ergibt. Die Sätze sind kaum verschachtelt und daher trotzdem meist leicht verständlich. Interessant ist, dass die kürzeste durchschnittliche Satzlänge mit 13 Wörtern in der *Presse* zu finden ist, während in der *Kronenzeitung* jeder Satz im Schnitt 17 Wörter umfasst. Fremdwörter werden meist in verständlichem Kontext gebraucht.

III.2. Inhaltsanalysen

Kriterium 1: Aufbau

Anhand der Einstiege lassen sich drei verschiedene Gruppen feststellen: Norbert Mayer und Bernhard Flierer steigen mit der Beschreibung der Onanier-Szene in die Kritik ein. Allerdings hat die Sequenz eine jeweils unterschiedliche Funktion im Aufbau: Bei Flierer dient die Passage als Symptom für die gesamte Aufführung, anhand der Gefühlswelt, Weltsicht und Lebenssituation der Hauptfigur dargestellt werden, bei Mayer als Überleitung zur Schilderung einer weiteren Szene (Dialog zwischen Zuschauerin und deren Tochter) und zur Urteilsphase.

Die zweite Gruppe steigt – ähnlich wie Mayer – mit einem Urteil ein: Werner Krause stellt der Inszenierung ein Lied von Peter Weibel gegenüber, um damit die minimale inhaltliche Aussage zu kritisieren, Anton Thuswaldner schildert den Schluss als Auswirkung der Bühnenhandlung und kritisiert damit den geringen Sinngehalt und Thomas Gabler verwendet Darstellung von Konzept und Hauptfigur für eine erste Generalbewertung. Die dritte Gruppe geht von außen nach innen vor: Margarete Affenzeller startet mit einer Charakterisierung von Molière in ihre Kritik, Renate Kromp mit dem Skandal und der Erwartungshaltung des Publikums.

Damit werden auch die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Kritik sichtbar: Affenzeller und Kromp arbeiten sich schrittweise an den Kern heran. Die *Standard*-Kritikerin gelangt über die Darstellung Molières zur Konzepterklärung, weiter zu Beschreibung, Analyse sowie Deutung und schließlich zur Beurteilung. Die *News*-Rezensentin beginnt mit den Vorab-Erwartungen, die durch Percevals Vorgängerprojekt und Medienberichte zum Stück ausgelöst wurden, geht weiter zum Bühnenbild und endet mit den Bereichen Sprache, Inhalt, Schauspielerbeschreibung und Kurzbewertung. Ein roter Faden ist auch bei Bernhard Flieher sichtbar: Er greift immer wieder Pop-Songs auf. Inhaltlich geht er von der erwähnten Onanier-Szene über Publikumsreaktionen zum dreimaligen Vergleich mit der *Schlachten*-Produktion (als Ausgangspunkt für Bemerkungen über Inhalt, Sprache, Realitätsbezug und Figurenentwicklung) zur Diskussion über die Werktreue, bevor er über die Schauspieler erneut zu Analysen über Sprache, Dramaturgie und Regie gelangt. Als roter Faden kann bei Werner Krause der beständige Wechsel von Urteils- und Erklärungs-/Beschreibungsphasen gesehen werden: Einstieg als Kritik an der minimalen inhaltlichen Aussage des Stückes – Erklärung des Konzeptes und Beschreibung der Hauptfigur – Kritik an Inszenierung, Stück und Bühnenbild – erneut Beschreibung der Hauptfigur – Kritik am Einsatz der theatralen Mittel und Generalurteil. Die restlichen Kritiken arbeiten Schritt für Schritt nach individuell gesetzten Bedürfnissen Aspekte der Aufführung ab. Bemerkenswert ist, dass sich drei der sieben Kritiker (Kromp, Gabler, Krause) nicht mit der Beziehung zwischen Vorlagen und Bearbeitung auseinandersetzen.

In fast allen Kritiken wird auf gelungene, für den Leser kaum merkbare Überleitungen von einem Aspekt zum nächsten geachtet. Dadurch entsteht eine flüssige, gut lesbare, bruchlose Sprache. Edmund Schalkowskis journalistische Dramaturgie-Regeln finden dabei kaum Beachtung.

Kriterium 2: Ziel

Hier sind zwei Gruppen erkennbar.²⁴⁹ Bei Werner Krause, Thomas Gabler und Norbert Mayer steht vor allem die Bewertung im Mittelpunkt ihrer Kritik. Ihnen geht es weniger um eine neutrale Darstellung der Aufführung, sondern in erster Linie um das Einordnen und Werten. Ihnen gegenüber stehen die restlichen Kritiker, die ihre Hauptaufgabe vor allem im Analysieren, Erklären und Deuten sehen. Der Text von Anton Thuswaldner geht sogar in Richtung einer wissenschaftlichen Abhandlung: Fast jeder Absatz beginnt mit einer Behauptung oder einer These, die in weiterer Folge erklärt wird. Um sie genau ausführen zu können, nimmt er auch in Kauf, andere, als weniger wichtig erachtete Punkte unerwähnt zu lassen.

Kriterium 3: Sprache

Die zwei in Kriterium 2 erkannten Gruppen sind auch im Bereich der Sprache feststellbar. Bei Werner Krause, Norbert Mayer und Thomas Gabler treten gewisse Ähnlichkeiten auf: Krause und Mayer verbindet die sprachliche Ironie, der allerdings bei Mayer bissiger, aggressiver und mitunter verletzend ausfällt. Mayers und Gablers Sprache hat in ihrem Hang zur Derbheit und Volkstümlichkeit Ähnlichkeit. Trotz der Ablehnung der sexuellen Anzüglichkeit der Aufführung verwenden alle drei Rezensenten gerade diesen Punkt dazu, den Leser neugierig zu machen und zum Weiterlesen zu animieren.

Sachlichkeit und Nüchternheit bis zur Trockenheit kennzeichnet dagegen die Texte von Margarete Affenzeller, Anton Thuswaldner und Bernhard Flieher. Hier geht es um das präzise und prägnante Umsetzen von ästhetischen Erfahrungen, die mit Beispielen transparent gemacht werden. Auf das Wecken von Neugierde, Kraftausdrücke oder gar Skandalisierung wird großteils verzichtet, Affenzeller verwendet zusätzlich zahlreiche Fremdwörter ohne Erklärung. Kreative Sprachverwendung soll den Leser unterhalten. Angesprochen werden vor allem interessierte, kulturaffine Leser.

Betont werden muss, dass es bei den Gruppen naturgemäß Überschneidungen gibt: So legt zum Beispiel Werner Krause großen Wert auf das kreative Verwenden der Sprache, während Bernhard Flieher eine sexuell provokative Szene ausführlich beschreibt. Renate Kromp nimmt in diesem Bereich eine Sonderstellung ein: Sie nähert sich sprachlich vor allem im ersten Teil der filmischen Darstellungsweise an und versucht so, den Leser für die Kritik zu erwärmen.

²⁴⁹ Vgl. Kapitel III.3.

Kriterium 4: Beschreibung

Beschreibungen dienen inhaltlich zur Charakterisierung von Stück oder Figuren. Strukturell haben sie zwei Funktionen: Entweder führen sie zu Analyse, Deutung und Beurteilung oder sie bewerten selbst. Bei Kromp, Flieher, Thuswaldner und Affenzeller dienen beschreibende Phasen meist als Grundlagen für die Analyse oder das Urteil. Wertende Beschreibungen oder ein Vermischen von Beschreibung, Deutung und Bewertung kennzeichnen die restlichen Kritiken. Auch hier sind naturgemäß Überschneidungen zwischen den beiden Gruppen festzustellen. Neutrale Beschreibungen, die dem Leser ein selbständiges Urteil ermöglichen sollen, finden aufgrund der oben angeführten Funktionen kaum Verwendung.

Kriterium 5: Urteil

Fünf der sieben Kritiken können in ihren Grundaussagen als Verriss gesehen werden, eine Kritik (Kromp) bleibt eher neutral, eine (Flieher) sieht die Aufführung grundsätzlich positiv. Besonders häufig werden die Drastik und sexuelle Anzüglichkeit der Inszenierung kritisiert, die vielfach als extrem und unpassend empfunden wird. Gleich drei Kritiker (Affenzeller, Mayer, Gabler) können sich dabei eine Bemerkung nicht verkneifen, diese intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Sex habe wohl mit Perceval oder dem Produktionsteam selbst zu tun. Vier Kritiker bewerten die Sprache als mangelhaft, Bernhard Flieher empfindet sie in ihrer Wirklichkeitsnähe als angemessen, Renate Kromp als „drastisch“ und Werner Krause lässt das Thema Sprache unerwähnt. Mayer, Affenzeller, Gabler und Thuswaldner kritisieren teilweise scharf den geringen Sinngehalt und die Oberflächlichkeit des Stückes. Nur vier der sieben Autoren beschäftigen sich mit der Frage der Werktreue: Mayer, Affenzeller und Thuswaldner sehen die Neubearbeitung als zu weit von den Vorlagen entfernt, Flieher empfindet die Bearbeitung aufgrund der Themenwahl als gelungen. Gabler, Affenzeller und Krause sind der Meinung, dass die Aufführung zu wenig die Emotionen der Zuschauer berührt habe. Gewisse Längen im dramaturgischen Ablauf bemerken Gabler und Flieher. Drei Kritiker (Mayer, Gabler und Thuswaldner) verwenden das Publikum, um eigene Urteile zu verstärken, Flieher kritisiert die Zuschauer indirekt, indem er jenen, die das Stück vorzeitig verließen, vorwirft, im Theater Unterhaltung und Illusion der Konfrontation mit der Wirklichkeit vorzuziehen.

Kriterium 6: Kontextualisierung

Fast alle Autoren legen das größte Gewicht auf die innertextuelle Kontextualisierung, indem sie sich in der Kritik auf Aspekte wie Sprache, Inszenierung, Text, Schauspieler und

Bühnenbild beziehen. Flieher und Thuswaldner legen einen starken Akzent auf die Intertextualität. Die meisten Kritiker arbeiten in diesem Zusammenhang die Beziehung zwischen Vorlagen und Bearbeitung bzw. die Relation zu Percevals Vorgängerwerk *Schlachten* auf. In einen größeren Zusammenhang stellen nur zwei Kritiker die Aufführung: Thuswaldner greift auf die Ideen des Theaters im Allgemeinen und der Komödie in Speziellen sowie auf die Tradition der intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Thema „Identität“ zurück, während Krause die Inszenierung vor dem Hintergrund des Regietheaters sieht. Bemerkenswert ist, dass keine einzige Kritik einen Zusammenhang zwischen der aktuellen Neubearbeitung und bestehenden Inszenierungstraditionen herstellt.

Kriterium 7: Regiekonzept

Bis auf Kromp beschäftigen sich alle Kritiker mit dem Regie-Konzept. Fünf von ihnen lehnen es vor allem aufgrund des drastischen und betont sexualisierten Einsatzes der darstellerischen Mittel, der mangelnden Nähe zu den Vorlagen und dem geringen Sinngehalt ab. Mayer und Thuswaldner finden aber zumindest positive Aspekte, Flieher sieht das gesamte Konzept aufgrund seiner Realitätsnähe als geglückt. Er ist auch der einzige, der das Konzept vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen betrachtet.

Kriterium 8: Schauspieler

Bei allen Kritiken sticht Hauptdarsteller Thomas Thieme heraus, seine Leistung wird, wenn Schauspieler bewertet werden, durchgehend positiv bewertet. Mayer zeigt allerdings auch negative Aspekte auf. Das starke Zentrieren der Inszenierung auf Thieme kritisieren Gabler und Affenzeller. Neben Thieme finden vor allem Patrycia Ziolkowska und Karin Neuhäuser Erwähnung. Kein einziger Schauspieler wird negativ kritisiert, die Leistung des Ensembles meist positiv vermerkt. Außer bei Gabler und Krause fand das Bühnenbild, vor allem der durchgängige Schneefall, Anklang.

Kriterium 9: Leser

Die Kritiker verfolgen in Hinsicht auf den Leser zwei unterschiedliche Ziele: Affenzeller, Thuswaldner, Kromp und Flieher intendieren vor allem Information und Analyse. Bewertung und Einordnung stehen bei Mayer, Gabler und Krause im Vordergrund, weiters zielen sie auf Volksnähe/Derbheit (Gabler, Mayer), Unterhaltung durch Wortwitz/Ironie (Mayer, Krause) und Provokation (Mayer) ab.

III.3. Die Arbeitskonzepte der Kritiker

In der Herangehensweise der sieben Kritiker an ihre Tätigkeit sind zwei gegensätzliche Grundhaltungen festzustellen. Auf der einen Seite stehen die „Vermittler“: Sie sehen ihre Aufgabe vorwiegend im Erklären, Analysieren und Vermitteln. Ihnen geht es darum, die Performance des Abends auf sich wirken zu lassen, Konzept- und Ideenarbeit der Regie zu ergründen, mit dem eigenen Erfahrungs- und Fachwissen zu verknüpfen und so dem Leser ein rundes Bild der Vorstellung zu vermitteln. Ihnen gegenüber stehen die „Bewerter“. Sie haben eine relativ konkrete Vorstellung davon, was sie von der Aufführung – abgesehen von einer Uraufführung ohne Textvorgabe – erwarten. Diese Vorstellungen betreffen vor allem Schwerpunkte der Themensetzung sowie Eingriffe ins Textbuch und ergeben sich aus dem Studium des Stücktextes, Wissen über die Aufführungstraditionen und eigene Seherfahrungen. Die eigenen Erwartungen werden mit der konkreten Inszenierung verglichen. Die daraus entstehende Bewertung soll dem Leser in Verbindung mit einer sachlichen Beweisführung helfen, die Aufführung einordnen zu können. Eine weitere Differenz besteht im Analyse-Verfahren: Während die „Vermittler“ versuchen, für die Aufführung eine Art Generierungsformel, einen Schlüssel, ein Erklärungsmuster zu finden, nach dem die Inszenierung aufgeschlüsselt werden kann, gehen die Bewerter häufig nach dem bewährten Schema Beobachtung – Beschreibung – Analyse vor.

Diese zwei Haltungen werden in verschiedenen Abstufungen vertreten; Extrempositionen nehmen Bernhard Flieher von den *Salzburger Nachrichten* und Werner Krause von der *Kleinen Zeitung* auf der Seite der „Vermittler“ und Norbert Mayer, *Die Presse*, auf der Linie der „Bewerter“ ein. Flieher will die Ereignisse des Abends möglichst voraussetzungslos erleben, Inhalt und Art der Erzählweise des Regisseurs verstehen und diese Erkenntnisse in der Rezension dem Leser erklären. Krause lehnt es ab, den Stücktext vorab zu lesen, um so unbeeinflusst als möglich in die Vorstellung zu gehen. Mayer wiederum geht es um eine Konfrontation zwischen den Vorstellungen des Regisseurs und des Kritikers über das Stück – quasi um einen Wettstreit der Ideen, bei dem der bessere überzeugt.

Different wird auch die Wertigkeit der Regie gesehen: Zwar gehen alle Kritiker naturgemäß von einer grundsätzlich tragenden Bedeutung des Regisseurs als Leiter der Produktion aus. Manche Rezensenten schätzen diese allerdings besonders hoch ein, etwa Bernhard Flieher, der von einem Anteil von bis zu 75 Prozent am Gelingen spricht, oder Werner Krause, der ihn

als „Um und Auf“, Dirigent und Motor bezeichnet. Demgegenüber reihen andere Kritiker bei den Beurteilungsmaßstäben Schauspieler (Thomas Gabler, *Kronenzeitung*) beziehungsweise Text und Ensemble (Renate Kromp, *News*) vor oder sprechen von einem derzeitigen Überschätzen der Bedeutung der Regie (Norbert Mayer). Grundsätzlich muss der Regisseur gemäß den Rezensenten das Thema plausibel und nachvollziehbar auf die Bühne bringen (Flieher), eine unverkennbare Handschrift entwickeln (Anton Thuswaldner, *Die Furche*), glaubwürdige und starke Behauptungen aufstellen (Margarete Affenzeller, *Der Standard*), einen für jeden Zuschauer nachvollziehbaren Zugang zum Stück ohne die Verwendung intellektueller Krücken entwickeln (Krause), etwas Neues erfahrbar machen (Kromp) und „Phantasie für Eigenständiges“ (Gabler) haben.

Konsens herrscht unter den Kritikern in der Auffassung, dass das Ziel einer Aufführung grundsätzlich in einem intellektuellen und emotionalen Berührt-Werden besteht. Nach Anton Thuswaldner soll sie neue Wege, „mit unserer Wirklichkeit umzugehen“, aufzeigen und zum Nachdenken anregen. Insgesamt wird – mit Akzentverschiebungen – von der Wichtigkeit dessen ausgegangen, dass beide Ebenen vorhanden sind. Abgelehnt werden Inszenierungsmoden, also das gesteigerte Wiederholen oder Variieren von Regie-Ideen. Ebenfalls unumstritten ist unter den Kritikern der Diskurscharakter der Rezensionen, die als jeweils kleiner Teil in der universalen Auseinandersetzung mit dem Werk gesehen werden und keinesfalls einen Absolutheitsanspruch stellen. Ebenso wird auch die Subjektivität des Urteils betont, die aufgrund der Unterschiedlichkeit von Persönlichkeit, Wissen und Seherfahrungen der Zuseher entsteht. Umso wichtiger ist fast allen Kritikern die Begründung des eigenen Urteils, die manche sogar bedeutender als das Urteil selbst (etwa Affenzeller), manche in Wechselwirkung mit dem Urteil (Gabler, Krause) sehen. Norbert Mayer meint im Gegensatz dazu, dass die Begründung oft zu kurz kommt und meist im beschreibenden Teil der Ereignisse der Aufführung bereits impliziert werde.

Das Urteil selbst entsteht nach Meinung aller Kritiker aus einer Mischung von Gefühl und Wissen, wobei Anton Thuswaldner mehr Wert auf den Intellekt legt, Thomas Gabler hier noch die Intuition hinzufügt und Renate Kromp die Schwierigkeit des Trennens dieser Bereiche erwähnt, weil aus Seherfahrung zum einen ein Gefühl für künstlerische Qualität, zum anderen aber auch Erfahrungswissen entstehe. Alle Kritiker erachten es als erstrebenswert, eigene Emotionen in die Rezension einzubringen. Margarete Affenzeller sieht zum Beispiel das Theater als „sinnliche Angelegenheit“, wodurch es auch Aufgabe des

Kritikers sei, das „Momenthafte“ zu erspüren und in die Kritik „hinüberzuretten“. Das Vergleichen einer Inszenierung mit früheren Aufführungen eines Werkes sehen alle Kritiker als Gefahr, vor der aber gerade Kritiker nie restlos gefeit sind. Alle Rezensenten versuchen trotz der hohen Frequenz an Aufführungsbesuchen, Offenheit zu bewahren.

Wie eindeutig der Kritiker sein Urteil übermitteln soll, ist umstritten: Während Norbert Mayer davon ausgeht, dass die Rezensenten Übertreibungskünstler sind und aufgrund der Vorliebe des Leser für unmissverständliche Bewertungen zu Hymne oder Verriss neigen, ist Renate Kromp der Meinung, dass der Kritiker gerade dieser Versuchung widerstehen muss und ein abwägendes Urteil zu finden hat. Auch Thomas Gabler versucht selbst bei negativer Gesamtbeurteilung positive Aspekte in der Kritik zu erwähnen. Als einziger Kritiker plädiert er übrigens für Kürze: Je kürzer eine Kritik sei, umso prägnanter und schärfer werde sie, zu üppige Platzreserven könnten zu Verwässerung und Unverständlichkeit führen.

Grundsätzliche einig sind sich die Kritiker hingegen über die Bedeutung der Sprache für eine Aufführung. Besonders wichtig schätzen sie Bernhard Flierher, der davon ausgeht, dass über die Sprache Rhythmus und Gliederung des gesamten Stückes erzeugt wird, Renate Kromp, die den Text als „Ursubstanz“ bezeichnet, und Norbert Mayer ein, der die Sprech- und Sprachkunst als wichtigstes Element bezeichnet. Thomas Gabler verabscheut bundesdeutsche Sprechfloskeln, die nicht aus dem Stück motiviert sind. Für Werner Krause ist das Ausmaß der Textbearbeitung durch Striche wenig bedeutend.

Schauspieler müssen nach Meinung der Kritiker ihre Rolle authentisch spielen (Kromp, Mayer), als Ensemble zusammenwirken (Mayer) und dürfen den Text nicht abspulen oder übertrieben sprechen (Gabler). Die Qualität eines Regisseurs wird nach Krause besonders an der Schauspielerführung und der Sorgfalt sichtbar, mit der er selbst kleinste Rollen erarbeitet. Die Qualität einer Aufführung zeigt sich nach Kromp an der Besetzung auch von Nebenrollen mit „wirklichen Darstellern“.

Werktreue wird als unterschiedlich wichtig eingeschätzt, allgemein aber als Vorhandensein von Themen, Inhalten und den wesentlichen Textpassagen verstanden. Für Norbert Mayer ist wesentlich, die Intention des Autors beizubehalten.

III.4. Thesen und Rezensionen im Vergleich

Am engsten liegen Theorie und Praxis bei Bernhard Flieher (*Salzburger Nachrichten*) beisammen: Bis auf die kaum vorhandene Auseinandersetzung mit der emotionalen Ebene werden alle theoretischen Forderungen in der Kritik eingelöst. Zu einem Großteil schaffen dies Anton Thuswaldner (*Die Furche*) und Margerete Affenzeller (*Der Standard*): Während bei Thuswaldner wie bei Flieher die emotionale Ebene weitgehend ausgeklammert und der Vorsatz des „spannenden Schreibens“ nur für kulturell interessierte, informationshungrige Leser eingelöst wird, ist bei Affenzeller das Theater „als sinnliche Angelegenheit“ kaum spürbar – womit sie eine ihrer theoretischen Punkte vernachlässigt.

Nur zum Teil lösen die restlichen vier Kritiker ihre Forderungen ein: Norbert Mayer (*Die Presse*) erfüllt sie im Diskutieren von intellektuellen und emotionalen Ansprüchen im Stücken, im Abfassen der Kritik als „Übertreibungskünstler“ und als Konfrontation zwischen Regisseur und Kritiker, beachtet sie aber nicht, indem er sich als Ersatzdramaturg erweist und die geforderte Gewichtung von Sprache und Regie umkehrt. Bei Werner Krause (*Kleine Zeitung*) wird die eigene Theorie im Abklopfen der Aufführung nach Bleibendem, Berührendem, Emotionalem und Nachvollziehbarkeit in der Kritik ausgeführt, nicht untersucht werden aber die Schauspielerführung durch den Regisseur und die Intention der Darsteller. Auf ein Begründen des Urteils wird ebenfalls verzichtet. Renate Kromp (*News*) erfüllt ihre theoretischen Positionen durch den Verzicht auf die Auseinandersetzung mit der Beziehung von Vorlagen und Bearbeitung, setzt sie aber kaum im Punkt des geforderten begründeten und abwägenden Urteils (weil sie fast nicht bewertet), und gar nicht durch das Umkehren von der im Interview erwähnten Wertung von Text/Ensemble und Regie um. Bei Thomas Gabler (*Kronenzeitung*) entspricht die Auseinandersetzung mit Emotionen, Vulgär- und Dialektausdrücken, dem Unterhaltungswert und im Anwenden des „geistigen Schauens“ der Theorie, die Forderungen nach dem Hervorkehren der Schauspielerleistungen und der Optik, nach wohlwollender Beurteilung und nach Präzision durch Kürze bleiben aber unerfüllt.

Schlusswort

Diplomand²⁵⁰: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Flieher: Wenn's sowohl intellektuell als auch emotional irgendwelche Regungen hervor ruft.

Diplomand: Das heißt Regungen in jeglicher Hinsicht?

Flieher: Ja, genau.

Diplomand: Zum Beispiel?

Flieher: Na ja, Provokation, Angst, Lust, was auch immer.

Diplomand: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Thuswaldner: Wenn ich rausgehe und fange zum Nachdenken an, ich habe ganz überraschende Bilder, Einsichten, bin auf Möglichkeiten, mit unserer Wirklichkeit umzugehen, gestoßen. Wenn irgendwas mich berührt oder aufwühlt oder nicht in Ruhe lässt. Jedenfalls darf ich nicht aus dem Theater gehen und so weiter tun, als wäre überhaupt nichts gewesen.

Diplomand: Das heißt, Sie müssen in irgendeiner Form emotional berührt sein.

Thuswaldner: Oder im Kopf, intellektuell.

Diplomand: Aber irgendwas muss sie berühren. Es muss was passieren.

Thuswaldner: Ja.

Diplomand: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Affenzeller: Es gibt keinen Punkt, wo man sagen kann, dass es jetzt nicht gelungen sei oder gelungen sei. Das setzt sich immer aus verschiedensten Kriterien zusammen, so ein Gelingen. Gelingen ist es dann, wenn viele dieser Kriterien glücken, wenn Behauptungen, die aufgestellt werden, auch halten.

Diplomand: Also eine Aufführung ist dann gelungen, wenn die Behauptungen geglückt sind, die aufgestellt wurden?

²⁵⁰ Entommen und gekürzt aus den vom Autor geführten Interviews mit den Kritikern, zu finden im Anhang

Affenzeller: Genau, wenn die Behauptungen halten, was sie behaupten. Wenn man's nicht glauben kann oder wenn die Behauptungen dumm sind oder wenn man durchblickt und sieht, da ist ja nix, dann würde ich sagen, es ist nicht geglückt.

Diplomand: Hat jede Aufführungen Behauptungen?

Affenzeller: Ja. Jede Kunst hat Behauptungen.

Diplomand: Was sind für Sie Behauptungen?

Affenzeller: Kunst selbst ist für mich eine Behauptung. Kunst ist dazu da, etwas zu behaupten.

Drei Ausschnitte aus sieben Interviews, die eines deutlich machen: So viele Kritiker, so viele Meinungen gibt es auf die Frage, wann eine Aufführung gelungen ist. Genau das macht die Beschäftigung mit dem Thema Theaterkritik so problembehaftet, aber auch so vielfältig. Denn Kritik beruht neben fundiertem Wissen und thematischer Einsicht eben auch auf subjektiven Eindrücken, persönlichen Vorerfahrungen – und persönlichen Geschmack.

Innerhalb dieser Grenzen bewegt sich auch die vorliegende Arbeit. Aus ihren Ergebnissen lassen sich einige Tendenzen ableiten. Rein äußerlich fällt eine Tendenz zum konventionellen Layout auf, das etwa auf freigestellte oder halbfreigestellte Bilder und zumeist auf Info-Kästen verzichtet. Selten werden Service-Informationen, wie zum Beispiel Aufführungstermine oder Info-Nummern, angeboten. Das verwundert, weil beide Formen als Tendenzen aktueller Zeitungsentwicklungen zu sehen sind. Diese könnten helfen, jüngeres Publikum anzusprechen, das aufgrund der Affinität zum Internet kleinere Einheiten und kreatives Layout bevorzugt. Offenbar wird als Zielgruppe der Theaterkritik noch immer eine gesetzztere, konservative Leserschicht avisiert.

Unterschiede sind in den Herangehensweisen der einzelnen Autoren an die Kritik festzustellen: Während eine Gruppe mit einer konkreten Szene einsteigt, beginnt eine andere Gruppe mit einem Urteil. Beide Varianten sind gute Möglichkeiten, einen Lese-Anreiz zu schaffen. Eine dritte Gruppe arbeitet sich von außen nach innen vor und dringt somit immer weiter zum Kern des Stückes vor. Fast alle Kritiker achten, trotz teils langer Sätze, auf leichte Lesbarkeit und flüssige Übergänge. Hier fällt – im Gegensatz zur Seitengestaltung – die Tendenz zum Kampf um den Leser auf: Die Kritiker sind sich bewusst, dass sie ihre Leser schnell verlieren können. Die Einstiege sollen sie zum Lesen animieren, die sprachliche

Gestaltung (die von Derbheit und Ironie bis zur trockenen Sachlichkeit reicht) bis zum Schluss fesseln.

In Bezug auf die Kontextualisierung ist beachtenswert, dass sich knapp die Hälfte der Autoren (drei von sieben) nicht mit einer so maßgeblichen Frage wie dem Verhältnis von Vorlage und Neudeutung auseinandersetzen. Nur zwei Rezensenten erarbeiten einen größeren Zusammenhang, indem sie ausgehend von der Aufführung Überlegungen zu den Ideen des Theaters im Allgemeinen bzw. zum Regietheater anstellen. Nur einer setzt sich intensiv mit dem Bezug des Stückes zur Gegenwart auseinander, kein einziger betrachtet die Neudeutung vor dem Hintergrund bestehender Inszenierungstraditionen. Daraus lässt sich eine Tendenz zur eher konkreten, innertextuell kontextualisierten Kritik ablesen, die den Leser nicht mit langwierigen theoretischen Abhandlungen belasten will, sondern möglichst anschaulich die Geschehnisse des Abends schildert und beurteilt.

In der Gegenüberstellung der Kritiken mit den theoretischen Positionen fällt vor allem auf, dass das mehrfach genannte Überschätzen der Regie und Unterschätzen von Text, Sprache und Schauspielern in den Kritiken selbst keine Entsprechung findet: Fast alle Kritiker neigen dazu, in erster Linie die Inszenierung zu besprechen. Erst danach werden das Stück selbst, Sprache und Schauspieler erwähnt. Bühnenbild, Kostüme und Requisiten finden meist nur in Nebenbemerkungen Beachtung. Auch das vielfach geforderte emotionale Berührt-Werden durch eine Aufführung und das Einbringen dieser Emotionen in die Kritik wird in den Rezensionen selbst kaum spürbar.

In ihren Arbeitskonzepten kristallisierten sich zwei Gruppen innerhalb der Kritiker heraus: Den „Vermittlern“, die ihre Aufgabe vorwiegend im Erklären, Analysieren und Vermitteln sehen, stehen die „Bewerter“ gegenüber, die eine relativ konkrete Vorstellung davon haben, was sie von einer Aufführung zu erwarten und die Übereinstimmung der Aufführung mit diesen Erwartungen beurteilen.

Klar ist, dass diese Arbeit die Problematik der zeitgenössischen österreichischen Theaterkritik in Printmedien mit ihrem winzigen Sample von sieben analysierten Rezensionen nur in einem bescheidenen Ausmaß darstellen kann. Die aufgezeigten Tendenzen sind daher nur bedingt zu verallgemeinern. Andererseits erlaubte das aufwändige, quantitativ-mehrstufige Analyseverfahren einen intensiven Einblick in Arbeitsweise und Arbeitskonzepte der Kritiker

und deren Korrelationen – und sicherte so Erkenntnismöglichkeiten, die mit einem quantitativen Verfahren nicht erzielbar gewesen wären. Die Grundidee der vorliegenden Arbeit ermöglichte zudem Einsichten, wie sie für zeitgenössische österreichische Kulturredaktionen typisch sind. Denn die Auswahl des bearbeiteten Ausschnittes bestand zu einem gewissen Teil auch im Zufallsprinzip. Die untersuchten Medien wurden zwar genau nach Größe, Bedeutung und inhaltlicher Ausrichtung ausgewählt. Doch als Experten, die ihre Sichtweise des Themas darstellten, wurden nicht Kritiker herangezogen, die nach wissenschaftlichen Kriterien ermittelt worden waren, sondern eben genau jene, die von den Medien zu dieser Uraufführung gesendet wurden. Damit war es möglich, zufällig ausgesucht, Einblick in die Arbeitskonzepte typisch österreichischer Kritiker – vom Ressortleiter bis zum freien Mitarbeiter – zu geben.

Bibliographie

Affenzeller, Margarete. „Falsche Liebe bringt neuen Schnee.“ *Der Standard*, 1. August 2007, S. 28

Ayaß, Ruth; Bergmann, Jörg. *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006

Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003

Büchner, Georg. *Leonce und Lena*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam-Verlag, 2003.

Diez, Georg. „Theater.“ *Rezension und Kritik*. Hg. Edmund Schalkowski. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005, S. 295-306

Dössel, Christine. „Das große, eisige, sabbernde Nichts.“ *Süddeutsche Zeitung*, 1. August 2007, S. 13

dtv-Lexikon. Band 10. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999

dtv-Lexikon. Band 15. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999

dtv-Lexikon. Band 18. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999

Duden – das Fremdwörterbuch. Mannheim: Bibliographisches Institut und F.A. Brockhaus, 1990

Duden – das Synonymwörterbuch. Mannheim: Bibliographisches Institut und F. A. Brockhaus, 2004

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004

Flick, Uwe. *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007

Flieher, Bernhard. „Sehnsucht nach der Schneeschmelze.“ *Salzburger Nachrichten*, 1. August 2007, S. 9

Frausing Vossage, Frauke. *Molière: Der eingebildete Kranke*. Hollfeld: Bange Verlag, 2006

Froschauer, Ulrike; Lueger, Manfred. *Das qualitative Interview*. Wien: Facultas Verlag, WUV-Universitätsverlag, 2003

Gabler, Thomas. „Nur Schreie nach Lust statt Liebe.“ *Kronen Zeitung*, 1. August 2007, S. 49

Greinert, Wolff A. (Hg.). *Piero Rismondo: „... Der Zeit am Wort den Puls zu fühlen ...“*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1999

Haarmann, Hermann. „Theaterkritik.“ *Die lange Geschichte der kleinen Form: Beiträge zur Feuilletonforschung*. Hg. Kai Kauffmann und Erhard Schütz. Berlin: Weidler Buchverlag, 2000, S. 205-211

Hamm, Peter (Hg.). *Kritik/von wem/für wen/wie: Eine Selbstdarstellung der Kritik*. München: Hanser Verlag, 1968

Hartau, Friedrich. *Molière*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1976

Hösle, Johannes. *Molière: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. München, Zürich: Piper Verlag, 1992

Irmer, Thomas. „Perceval – Molière. Eine Annäherung.“ *Programmbuch zu Molière. Eine Passion*, Salzburger Festspiele, 2007, S. 13ff

Irmer, Thomas. „Molières heimliche Autobiographie: Luk Perceval im Gespräch mit Thomas Irmer.“ *Programmbuch zu Molière. Eine Passion*, Salzburger Festspiele, 2007, S. 19ff

Jandl, Paul. „Die grosse Liebesblödigkeit.“ *Neue Zürcher Zeitung*, 2. August 2007, S. 25

Kainberger, Hedwig. „Marathon mit Molière.“ *Salzburger Nachrichten*, 28. Juli 2007, S. 30

Karasek, Hellmuth. „Fünf Antworten auf fünf Fragen zur Theaterkritik.“ *Kritik/von wem/für wen/wie: Eine Selbstdarstellung der Kritik*. Hg. Peter Hamm. München: Hanser Verlag, 1968, S. 49-56

Köhler, Hartmut. „Die Facettierung der Moral.“ *Der Menschenfeind. Molière*. Stuttgart: Reclam, 1993, S. 67-76

Krause, Werner. „Salü, Salzburger Flockerln.“ *Kleine Zeitung*, 1. August 2007, S. 66f

Kralicek, Wolfgang. „Powered by Pampers.“ *Theater heute*, Oktober 2007, S. 18ff

Kromp, Renate. „Molière-Projekt.“ *News*, 2. August 2007, S. 99

Kröger, Wolfgang. *Gotthold Ephraim Lessing*. Stuttgart: Reclam, 1995

Kümmel, Peter. „Das kalte Fest der Gegenwart.“ *Die Zeit*, 2. August 2007, S. 35

Lessing, Gotthold Ephraim. *Kritik und Dramaturgie: Ausgewählte Prosa*. Stuttgart: Reclam, 1999

Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam, 1981

List, Marietheres. „Qualifikation der Kritiker.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 21-24

- Matthus, Siegfried. „Der Autor und der Kritiker.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 57-59
- Matussek, Matthias. „Ein Kraftwerk für Verdi: Die New Yorker Met, del Monaco und die Produktion ‚Stiffelio‘.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 148-159
- Maurer, Alexander. *Jedem Kritiker sein Theater: Der Theaterkritiker Benjamin Henrichs und seine Arbeit. Ein Kritikervergleich unter der besonderen Berücksichtigung des Anforderungsprofils eines Wochenzeitungs-Journalisten*. Wien: Diplomarbeit, 1992
- Mayer, Norbert. „Ein richtig fettes Schwein.“ *Die Presse*, 1. August 2007, S. 29
- Meier, Peter. „Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.“: *Theater- und Literaturkritik*. Bern: Zytglogge Verlag, 1987
- Melchinger, Siegfried. *Keine Maßstäbe? Versuch einer Selbstkritik der Kritik*. Zürich, Stuttgart: Artemis-Verlag, 1959
- Molière. *Der Geizige*. Stuttgart: Reclam, 1987
- Molière. *Der Menschenfeind*. Stuttgart: Reclam, 1993
- Molière. *Don Juan*. Stuttgart: Reclam, 1964
- Molière. *Tartuffe*. Stuttgart: Reclam, 1989
- Nickel, Gunther. „Von Fontane zu Ihering. Die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2007, S. 185-207
- Pietzsch, Ingeborg; Schenk, Ralf. *Schlagt ihn tot, den Hund ...: Film- und Theaterkritiker erinnern sich*. Berlin: Parthas-Verlag, 2004
- Polgar, Alfred. *Handbuch des Kritikers*. Wien: Zsolnay Verlag, 1980
- Porombka, Stephan. *Kritiken schreiben: Ein Trainingsbuch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006
- Porombka, Stephan, Splittgerber, Kai. *Über Theater schreiben: Werkstattgespräche mit Theaterkritikern*. Hildesheim: Glück & Schiller Verlag, 2005
- Reitz, Bernhard. „Die englische Theaterkritik um 1800. Elizabeth Inchbald und Leigh Hunt.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2007, S. 117-140
- Rennings, Ulrike. „Kritik den Kritikern.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 93-99
- Rischbieter, Henning. „Beschreiben, was war.“ *Kritik/von wem/für wen/wie: Eine Selbstdarstellung der Kritik*. Hg. Peter Hamm. München: Hanser Verlag, 1968, S. 57-61

Schalkowski, Edmund. *Rezension und Kritik*. Kontanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005

Schmidt, Konrad. „Zwischen den Feuern.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 125-132

Schorn, Herbert. „Dichterfürst als Pflegefall.“ *Oberösterreichische Nachrichten*, 1. August 2007, S. 16

Schultze, Brigitte. „Theaterkritik als permanente Herausforderung: Ludwik Flaszens Engagement im *Echo Krakowa* in den 1950er und 1960er Jahren.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2007, S. 359-387

Schulze-Reimpell, Werner. *Zwischen Rotstift und Spaßzwang: Ist das Theater noch zu retten?* Hamburg: von Bockel Verlag, 2005

Schulze-Reimpell, Werner (Hg.). „Schlagt ihn tot den Hund ...“ *Fragen und Antworten zur Kritik in der Erlebnisgesellschaft*. Hamburg: von Bockel Verlag, 2000

Seifert, Ilka. „Alles Theater.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 31-35

Simon, Anne-Catherine. „Eine qualvolle Häutung.“ *Salzburger Festspiele 2007 Daily*, 29./30. Juli 2007, S. (eigene Zählung)

Spies, Bernhard. „Lessings kritische Bemühungen um die Komödie.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2007, S. 71-88

Stadelmaier, Gerhard. „Politik und Feuilleton: Korruption und Kurtisane.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. November 2004, S. 33

Stadelmaier, Gerhard. „Beschneite Pleite.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. August 2007, S. 31

Strobel, Jochen. „Romantische Theaterkritik. Ludwig Tieck, der Dramatiker, Dramaturg, Publizist und Editor.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2007, S. 89-116

Stüssel, Kerstin. „Fontanes Theaterkritik – Ansätze zu einer kommunikations- und mediengeschichtlichen Analyse.“ *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Hg. Gunther Nickel. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2007, S. 167-184

Thorwald, Achim. „Kritische Forderung und Realität.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik*. Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 36-45

Thuswaldner, Anton. „Molière monströs.“ *Die Furche*, 2. August 2007, S. 13

Tsalikoglou, Nicole. *Journalistische Qualität von Theaterkritiken: Die Bewertung der Qualität von Theaterkritiken in deutschsprachigen Tageszeitungen am Beispiel der*

Inszenierungen „Die Fledermaus“ bei den Salzburger Festspielen und „Maria Stuart“ am Wiener Burgtheater. Wien: Diplomarbeit, 2002

Viertel, Berthold. *Schriften zum Theater.* München: Kösel, 1970

Wilmes, Frank. „Theaterkritik – provinziell.“ *Alles Theater? Bühne, Öffentlichkeit und die Kritik.* Hg. Franz R. Stuke. Münster: Daedalus Verlag, 1997, S. 46-56

Wössner, Frank. „Was ich vom Kritiker erwarte.“ *„Schlagt ihn tot den Hund ...“: Fragen und Antworten zur Kritik in der Erlebnisgesellschaft.* Hg. Werner Schulze-Reimpell. Hamburg: von Bockel Verlag, 2000, S. 23-25

Unveröffentlichte Literatur

Haider-Pregler, Hilde. *Theater der französischen Klassik.* Skriptum zur Hauptvorlesung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Sommersemester 2007

Salzburger Festspiele. *Pressespiegel zu Molière.* Eine Passion. 2007

Zaimoglu, Feridun; Senkel, Günter; Perceval, Luk. *Molière. Eine Passion.* Fassung vom 25. Juli 2007

Anhang

Interview mit Bernhard Flieher, *Salzburger Nachrichten*

Erste Frage ist: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Eine Theateraufführung?

Ja.

Wenn's sowohl intellektuell als auch emotional irgendwelche Regungen hervor ruft.

Das heißt Regungen in jeglicher Hinsicht?

Ja, genau.

Zum Beispiel?

Na ja, Provokation, Angst, Lust, was auch immer. Sehr unwissenschaftlich und sehr untheoretisch, würde ich jetzt mal sagen.

Das heißt, Sie wollen nicht emotionslos wieder hinausgehen.

Ja, genau.

Was sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Ja, das sind's wahrscheinlich eh. Zum einen die Art und Weise, wie, was immer das Thema ist, für mich plausibel und nachvollziehbar gemacht worden ist und zum anderen die ... Art, nein, zum anderen die ... wie soll man das sagen ... zum anderen die emotionale Ebene, auf der so etwas stattfinden muss, und die einem in irgendeiner Weise ergreift ... also auf welche Weise das mich ergriffen hat, ist mit Sicherheit auch ein Kriterium für die Nachbetrachtung und die Ausführung.

Und wann ist für Sie ein Thema plausibel dargestellt? Was muss da passen?

Das kann man einfach nicht sagen. Weil es ungefähr 400.312 verschiedene Zugangsweisen zu jedem Stück, das ich jemals auf einer Bühne gesehen habe, gibt.

Aber ... Tschuldigung?

Ich halt auch nichts davon, sozusagen Theaterkritiker zu sein, der sich hineinsetzt und nichts weiß, außer dass er das Stück gelesen hat. Ich will wissen, was ist die Idee vom Regisseur und scheitert er an der Idee oder bringt er die Idee rüber. Aber ich bin ja auch kein Theaterkritiker, sondern Journalist.

Woran ... woran machen Sie die Idee fest, wie stellen Sie die fest?

Eben indem ich mit denen rede vorher, zum Beispiel.

Das heißt, Sie gehen vorher auf die Pressekonferenzen, um das festzustellen.

Klar.

Und am eigenen Anspruch des Regisseurs messen Sie das dann, ob das dann auch ...

Nicht nur am eigenen Anspruch des Regisseurs. Aber ich gehe mal davon aus, dass, wenn einer sagt „Ich inszeniere Hamlet“ und hat damit eine Idee und verbindet das mit irgendeiner Idee, dann kann man halt feststellen, ob er der Idee gerecht wurde oder nicht. Sich

hinzustellen als Theaterkritiker und zu sagen „Das ist das Stück und so soll es sein!“ halte ich, um Herrn Stadelmeier zu zitieren, für eine Frechheit.

Hm. Das heißt, wie schaut's bei Ihnen mit Werktreue aus?

Das Wort gibt's gar nicht in meinem Dasein. Ich kenne die Diskussionen, die seit langer Zeit um das geführt werden, ich sprach mit Regisseuren, die mir das sehr gut erklären haben können, wo ich mir dann denke „Aha, verstehe“ – aber was heißt Werktreue? Werktreu kann's meist sowieso nicht sein, weil's meistens 200 Jahre alt ist. Ich bewege mich in einer anderen Zeit, ich hab völlig andere ... es muss völlig andere Blickwinkel auf Theaterstücke geben und werktreu würde unter Umständen heißen, ich bete das Satz für Satz herunter, dann haben wir siebenstündige Theateraufführungen, das ist auch langweilig ... also ich will ja sagen, das Wort werktreu ist eins, das für mich nicht fassbar ist. Es gibt auch so viele Interpretationen dieses Wortes und so viele verschiedene Sichten ... die einen sagen „Werktreu ist, wenn er sich an die Sprache hält.“ Toll, der andere sagt, „Werktreu ist er, wenn er alle Schauplätze in einem Drama vorkommen lässt.“ Werktreu gibt's nicht.

Und lesen Sie vorher die Stücke und sagen sich „So und so soll ...“ oder „Das sind die Themen, die vorkommen müssen“?

Wenn ich das richtig verstanden habe: Ich lese das Stück und denke mir „Wenn er das auslöst, ist es blöd ...“ oder so?

Genau ja.

Nein, das denke ich mir eigentlich nicht. Ich lese die Stücke, habe aber nicht das Gefühl, dass ich um Stellen betrogen werde, die mir wichtig sind, die dann vielleicht nicht vorkommen. Hängt natürlich von der Inszenierung ab. Wenn die Inszenierung super ist, kann er sozusagen meine zwei Lieblingsstellen weg lassen oder so und es kann trotzdem funktionieren. Aber ich habe nicht das Gefühl, dass, wenn ich ein Buch lese, ich dann ... also, um es kurz zu beantworten: Ich lese das, bestehe aber nicht darauf, dass Teile vorkommen, die ich jetzt für wichtig halte.

Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Total ... Also auf der Basis von Fakten von einer nachvollziehbaren Geschichte, die mir ein Kritiker erzählt, darf das komplett subjektiv sein. Das Wesen der Pop-Kulturrezension ist die Subjektivität, das totale Einbringen von sich selber in gewisser Weise. Und so gehe ich auch an Theaterrezensionen heran. Darum habe ich auch vorher gesagt, ich bin kein Theaterkritiker in irgendeinem traditionellen Sinn, ich bin Pop-Kritiker. Wenn ich überhaupt Kritiker wäre.

Und das heißt, wenn Sie Theaterkritiken schreiben, schreiben Sie Pop-Kritiken?

Genau. Und der Perceval ist das beste Beispiel dafür. Das kann man einfach mal so sagen. Ich besteh ja auch darauf, dass dieses Ereignis nur für diesen einen Abend gilt. Also es interessiert mich nicht, ob es da vorher was gegeben hat oder nachher. Im Fußball sagt man: Die Wahrheit ist auf dem Platz. Und der Platz fängt um acht Uhr am Abend im Theater an und hört um zehn Uhr auf. Und mir ist es egal, ob das ein Repertoire ist oder was weiß ich was. Ich will an dem Abend in irgendeiner Weise bewegt werden.

Würden Sie sagen, Ihr Urteil beruht aus einer Mischung aus Gefühl und Fachwissen?

Ja, genau. Das ist schön gesagt, das ist es. Ich würde es vielleicht in der umgekehrten Reihenfolge sagen. Weil ich glaub, die Bedingung, dass man unter Umständen und unter Anführungszeichen so etwas wie die „richtigen Gefühle“ entwickelt, nämlich im Sinne von „Was will der mir erzählen und erreicht er das?“ dazu muss ich natürlich im vorhinein schon etwas wissen. Und ich halte es, wie überhaupt im Journalismus so auch im Theater, für

gescheit, viel über das zu wissen, was man sieht und mit dem man sich beschäftigt, also sprich das Stück lesen, vielleicht noch irgendwie die Werkgeschichte sich anschauen, vielleicht noch biographische Sachen zum Autor, zum Regisseur, zu den Schauspielern, also von dieser Warte aus, das ist das Wissen und das angereichert durch Gefühl ergibt eine Geschichte bei mir, ja genau.

Also dieses Fachwissen muss im Hintergrund da sein, aber was zählt im Endeffekt sind dann die Emotionen.

Ja, genau. Ich glaube auch ganz fest daran, dass man die Emotionen, nicht um sie zu haben, haben tut man die immer ... aber um sie in einer journalistischen Geschichte erzählen zu können, ist das Fachwissen einfach ganz dringend notwendig.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Blöd ist's, wenn's fad ist ... ich meine ... es gibt natürlich irgendwelche Kriterien, nach denen ich beurteile, natürlich nicht, wenn ich was schreibe meistens ... aber es können miese Schauspieler sein, es kann ein mieses Bühnenbild sein, es kann einfach nichts zusammenpassen, ich glaube, wirklich schlechte Aufführungen sind die, wo nichts zusammenpasst, wo nichts zusammengeht, wo weder die Idee vom Regisseur erkennbar wird, noch die Schauspieler in der Lage sind, überhaupt irgendeine Idee zu vermitteln, noch das Bühnenbild in irgendeiner Weise dazupasst. Das würde ich als schlechte Aufführung ganz grob gesagt, einstufen.

Was sind für Sie die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Der Rhythmus ist glaube ich von einer großen, entscheidenden Bedeutung, wie sozusagen dieses ... wie soll man das beschreiben ... ja ... dass man einen Rhythmus erkennen kann, dass man erkennen kann, verstehe, es wird schneller, es wird langsamer, es verändert sich was, aber nicht nur immer für sich selber, sondern im Sinne des Inhalts, der erzählt wird, das glaube ich schon ein entscheidender Punkt, den man viel über Rhythmus und viel über Sprachmelodie, Verwendung der Sprache sagen kann ... ich glaube schon ein entscheidender Punkt im Theater, wie der Einsatz der Sprache erfolgt

Mhm. Und mit Rhythmus meinen Sie jetzt den Rhythmus einzelner Teile oder den sprachlichen Rhythmus?

Nein, ich glaube im Idealfall ergänzen sich die beiden, weil sehr viel Rhythmus im Theater über Sprache transportiert wird, wenn man sich zum Beispiel Jelinek-Stücke oder so etwas anschaut oder auch gut gemachte Bernhard-Stücke, da finde ich, dass man über die Sprache enorm in das Stück hineinkommen kann. Ich halte weniger davon, wenn jetzt großartig irgendwelche Interpretationen über Kostüme oder so ... das interessiert mich dann schon auch, aber der erste Blick gilt dem, wie wird mit dem Text umgegangen. Das ist wirklich so das entscheidende, für mich entscheidende Kriterium.

Und Rhythmus, heißt das dann Gegensatz zwischen, sag ich, Monolog und schnellem Dialog oder was heißt das?

Ja, es kann das sein, es kann auch sein wie man die Sprache ... wie soll ich das beschreiben ... wie man die Sprache einsetzt, um das Stück zu transportieren, also welche Wichtigkeit die Sprache hat, weil alleine dadurch, dass, wenn man die Sprache in den Vordergrund rückt, sagen wir im Gegensatz zu Schnick-Schnack auf der Bühne und Bühnenbild und wahnsinnig tollen Kostümen oder so etwas, sondern wenn die Sprache ins Zentrum rückt, ist meiner Meinung nach automatisch der Rhythmus, den so ein Stück hat, automatisch, weil es ist entweder Reim oder Prosa, es ist entweder, wie Sie sagen, kurze Dialoge, lange Monologe,

aus dem ergibt sich eine Mischung und wenn das gut gelungen ist, dann finde ich das schon ein relativ wichtiges Kriterium für ein Theaterstück.

Das liegt dann vorwiegend beim Autor?

Ja, oder wie der Regisseur verstanden hat, dass er den Autor schnappt und umgeht ... weil man jetzt von Werktreue spricht: Es macht ja keiner mehr ein Stück vom ersten bis zum letzten Satz, sondern er streicht halt logischerweise, wenn's ihm zu lang ist, und ich glaube, dass man über diese Variante den Rhythmus von einem Stück schon extrem steuern kann, also nicht nur inhaltlich, weil ich kann natürlich auch sagen, die zehn Szenen sind uninteressant für mich, sondern einfach nur so, wie schnell bin ich in der Handlung, wie schnell geht das voran oder wie langsam und wie wichtig ist das für das, was ich erzählen will. Weil ich kann einen Hamlet auch als Todeselegie erzählen, ich kann ihn aber auch als Horrorvideo erzählen, und das funktioniert, glaube ich, nicht nur über die Bilder, es funktioniert bei mir zumindest schon massiv über das, wie die Sprache eingesetzt wird, also ist es sozusagen stark auf den Reim und die Musikalität hin verwendet oder werden die Sachen einfach nur gesagt, da gibt's ... es ist so schwer zu beschreiben ... wenn wir jetzt in einem Theater sitzen würden, dann könnte ich sagen „Ja, so ist es das jetzt.“

Klar, das ist nicht einfach. Ahm, wie ... wie hoch ist für Sie der Anteil des Regisseurs überhaupt am Gelingen einer Aufführung?

Das ist eine schwierige Frage. Ich beantworte das jetzt mal so und sage „Bei den Sachen, die ich mag, ist er sehr hoch.“ (*beide lachen*) Bei den Sachen, die mir gefallen, ist der Anteil der Regisseure, glaube ich, sehr hoch. Ich glaube, man kann schon sagen, wenn man das in Prozent sagt, würde ich schon den Regisseur bei 70 Prozent ansetzen oder so, 70, 75 Prozent ansetzen mittlerweile, nicht nur wegen Regietheater oder so was, das sowieso, ich glaube schon, dass die Persönlichkeit des Regisseur sich stark auswirkt, wie ein Theaterstück funktioniert.

Das heißt, könnte ein Regisseur aus einem schlechten Stück auch eine akzeptable Aufführung machen?

Jetzt habe ich die Frage nicht verstanden, Tschuldigung.

Heißt das, könnte ein Regisseur aus einem schlechten Stück eine halbwegs akzeptable Aufführung machen?

Ich glaube sogar, er kann sogar eine brillante Aufführung daraus machen aus einem schlechten Stück, glaube ich. Doch, das glaube ich schon. Da gibt's halt nur eine Handvoll, die das können, aber ich glaube schon, dass ein Regisseur, der mit einer Idee, die er von einem Stück hat, herangeht, auch aus einem schlechten Theaterstück, das vielleicht dramaturgisch schlecht durchdacht ist, was Klasses machen kann. Das glaube ich schon, ja.

Ahm, nächste Frage: Muss das Urteil, das Sie eben gefällt haben, muss das begründet werden?

Natürlich, klar, also das ist der Sinn einer Rezension, finde ich. Also sich hinzustellen und zu sagen „Es ist schlecht.“, ist gemein. Das muss man verstehen, warum das so ist.

Wo liegen für Sie die Schwierigkeiten in der Beurteilung einer Aufführung?

Einer der größten Schwierigkeiten, die man hat, ist, dass man für die Geschichte, die man in der Zeitung schreibt, den Punkt herausfindet, für den es sich lohnt, dass man die Geschichte schreibt. Also, ich halte nichts von diesem großen Überblick: Ich schreibe ein bisserl, was der Regisseur gemacht hat, ich schreibe ein bisserl, was der Schauspieler, was der, was der, und auch noch, was mit dem Bühnenbild gemacht worden ist, das ist nicht das, was mich ... das

interessiert mich eigentlich nicht in einer Theaterrezension, sondern ich finde, der Versuch soll sein, sozusagen eine Geschichte über das zu erzählen, wie der Abend war und um diese Geschichte zu erzählen, braucht man irgendeinen Punkt, an dem man sich aufhängen kann, weil – und das ist vielleicht die noch viel größere Schwierigkeit – der Platz in der Zeitung meist sehr gering ist. Ich glaube, dass das tatsächlich ein Probl ... Problem ist es keines, aber es ist halt einfach nur ein Faktum: Der Platz ist gering, den man zur Verfügung hat, um sich über manche Sachen auszulassen, und von daher muss man sich sehr oft auf einen kleinen Punkt einer Aufführung beschränken. Das finde ich eigentlich schon die Schwierigkeit.

Verliert die Kritik dadurch?

Nein, muss nicht automatisch. Es gibt lange Kritiken, die sind fad, und es gibt kurze Kritiken, die sind fad. Ich meine die Kritik jetzt tatsächlich im Sinne als eigenständige Geschichte, nicht im Zusammenhang mit dem Theaterstück, das ist schwierig zu beurteilen, weil wenn ich nicht drinnen sitze, fällt mir ja überhaupt schwer zu sagen „Hat er Recht? Ist das so? Hat er's richtig verstanden?“ Das, glaube ich, ist vielleicht auch ein Punkt, dass ich es zumindest so sehe, dass ich meine Theaterkritiken auch für die Leute schreibe, die nicht dort waren, also der, der dort war, kann sich eh sein eigenes Bild machen, ich versuche ja eher nicht für die zu schreiben, sondern die Menschen, die das nicht gesehen haben, auch zu bewegen, das zu lesen. Die Schwierigkeiten ... die Schwierigkeiten sind sicher ... die größte Schwierigkeit ist sicher die Platzfrage in der Zeitung.

Und dieses Auswählen.

Ja, genau und sozusagen vor dem Hintergrund der Platzfrage das auswählen, was ist mir denn so wichtig gewesen an diesem Abend, dass ich es erzählen will.

Aber auch wenn Sie, ich weiß nicht, eine Seite Platz haben, müssen Sie ja trotzdem auswählen.

Ja eh, das bleibt eh gleich. Es ist bei einer Seite manchmal sogar schwieriger, weil man sich denkt, man hat eh viel Platz und stellt nach zwei Drittel fest, der Platz ist zwar zu zwei Drittel verbraucht, und denkt sich „Eigentlich habe ich drei Punkte, die eigentlich ganz interessant wären, immer noch nicht erledigt.“

Würden Sie ... ahm ... Sind Sie fertig?

Bitte?

Sind Sie fertig mit der Beantwortung gewesen?

Ja, ja passt schon.

Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Art Generierungsformel, nach der das Stück funktioniert, und beurteilen die?

Ja, das würde ich schon sagen.

Letzte Frage. Ich gebe Ihnen ein Zitat. Was sagen Sie zum Satz: „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere eines Kunstwerkes“? Soll ich's noch mal wiederholen?

Nein, den unterschreiben wir, den Satz, so wie er ist. Das kann man so sagen, ja. Die Rezension hat keinen Anspruch auf Weisheit. Wenn ich recherchiere, dass morgen die Steuer erhöht wird, und ich habe recht, dann ist es das, dann war's das, dann wird gesagt, die Steuer wird um zehn Prozent erhöht. Alleine der Umstand, dass dort Menschen drinnen sitzen, die irgendeinen eigenen Erfahrungsschatz in das Theater mit hinein nehmen und nach dem das Theaterstück ja selbstverständlich auch anschauen, bedeutet schon, dass es nur eine von

vielen Möglichkeiten ist, nämlich eine von genauso vielen Möglichkeiten, wie Menschen im Theater drinnen sitzen, dieses Theaterstück zu sehen. Und manchmal einigt man sich darauf, mit wahrscheinlich allen im Theater sogar, wenn man einen ganz tollen Abend gesehen hat, und dann fragen Sie nach, warum er so toll war, und Sie werden mindestens 30 verschiedene Antworten kriegen. Und so gesehen stimmt dieser Satz einfach, dass es bestenfalls ... wie, eine Sonde ist das gewesen oder so?

Ja, Sonde.

Eine Sonde. Und dann legen wir zehn hinein, zehn Sonden, und kriegen vielleicht ein besseres Gesamtbild. Das ist nur ein kleiner Teil, Wahrheit gibt's eh nicht, ein kleiner Teil, wie man's sehen kann, wie man das Theaterstück sehen kann.

Super, das war's.

Ich hoffe, Sie treffen jetzt noch auf Menschen, die wirklich Theaterkritiker sind (*lacht*).

Ja, aber ich finde jetzt nicht, dass, wenn Sie das jetzt nicht gesagt hätten, dass ich da jetzt einen Unterschied gemerkt hätte.

Ja, ich weiß nicht, keine Ahnung. Für mich ist es schwierig, ich kenne das natürlich, und mit dem werden Sie, wenn Sie diese Arbeit machen, natürlich viel zu tun haben, ich kenn schon diese Ideen, die man, wenn man traditionelle Kritiken liest, wo einem vorgeworfen wird ... manchmal kommt halt dann der Satz: „Bei dir ist von keinem einzigen Schauspieler die Rede.“ Dann sage ich „Die waren unwichtig“ vielleicht ... keine Ahnung ... vielleicht sind sie mir gar nicht aufgefallen, übertrieben gesagt ... Wir haben gerade eine Voluntärin da und ich versuche, ihr zu erklären, dass es im Journalismus, und das ist halt Journalismus und nicht Kritik, was ich mache, oder ich versuche es zumindest so ... ich versuche, Geschichten zu erzählen und in diesen Geschichten möglichst viel von dem zu erzählen, was ich gesehen habe. Das ist der Punkt. Ich nehme das auch nicht so wichtig, wie wahrscheinlich andere Menschen. Also, andere Menschen würden wahrscheinlich sagen, die Theaterkritik ist so etwas von essentiell. Ich finde auch, dass das super ist, dass man das hat und dass man das machen kann, aber mein Leben hängt jetzt nicht daran, ob ich jetzt ein Theaterstück richtig oder falsch beurteilt habe.

„Kritik“ heißt dann für Sie mehr dieser Beurteilungscharakter oder mehr diese ...

Nein, gar nicht, mit Kritik meine ich die Form, also die Rezension sozusagen, also ... ich habe gelernt in meinen Anfängen, allein der Platz, den sie bekommt in der Zeitung, ist schon die erste Bewertung, der Text ist dann die nächste und ich halte weder was davon, etwas zu verdammen, noch in den Himmel hinauf zu loben. Mir ist wichtiger ... wie haben Sie das vorher genannt? Generierungsfaktor, oder wie?

Generierungsformel, ja.

So was. Das finde ich interessant. Herauszufinden, auf welche Weise auch immer, was ist eigentlich der Kern dieses Dingsda, warum lassen die, keine Ahnung, den Hamlet Rockmusik spielen. Und das versuche ich am nächsten Tag lieber zu erklären, als zu sagen „Es ist blöd, es zu tun“ oder „Es ist gut, es zu tun“. Die Frage Warum beschäftigt mich viel mehr als die Frage Wie sozusagen und das unterscheidet ... und das ist der Unterschied zu einem ganz klassischen Theaterrezensenten. Der trägt 423 bisherige Inszenierungen von *Hamlet* mit sich herum und sieht dann die 424. und sagt „Und so kann man das nicht und das hat der schon so“ Das ist mit eigentlich völlig egal, weil ich ja am nächsten Tag, wenn die Geschichte erscheint, Leute dazu bewegen möchte, dass sie meine Geschichte lesen und sich denken „Aha, der war da gestern am Abend oder vorgestern am Abend und so war's und warum haben die das getan“ So ungefähr. Das ist viel mehr meine Idee von dem, als wie jetzt die Rückschau auf

eine große Werkgeschichte, das ist mir eigentlich wurscht. Das spielt, für das, was ich mache, keine Rolle. Genau, das ist eigentlich ein guter Satz, den muss ich mir merken. *(beide lachen)* Man gibt ja selten Interviews als Journalist.

Ja ja, eher umgedreht, gell.

Ja ja. Es ist sehr ungewohnt, weil man ... eben, weil ich vorher gesagt habe, wir haben eine Volontärin: Da kommt man halt jeden Tag drauf, dass man Sachen nicht erklären kann, weil man tut die einfach, weil sie einfach über die 20 Jahre, die man den Beruf macht ... das weiß man halt dann irgendwann. Ich weiß halt dann irgendwann, dass eine Meldung, wo sagen wir ... banal gesagt, wenn ich noch eine Kurzmeldung habe, wo die Beatles vorkommen, dass wir die eher nehmen, wenn sie gleichwertig ist mit einer Meldung, wo ein russischer Literat vorkommt, wenn's von der Wichtigkeit her ungefähr gleich ist, weil ich weiß, Beatles, das interessiert viele Leute. Da denkt man gar nicht so viel darüber nach und so ähnlich ist es bei mir bei diesen Sachen auch. Ich bin halt pop-sozialisiert. Von dem her ergibt sich halt der Blickwinkel, dass ich mir denke „Ich will diesen einen Abend erzählen und mir ist eigentlich wurscht, wenn wir beim Perceval bleiben, wie oft der Molière schon aufgeführt worden ist.“ Ich versuche herauszufinden, was will mir denn der Herr Molière, ah der Herr Perceval mitgeben. Was versucht er denn zu erzählen, mit welchen Mitteln macht er das und funktioniert das? Das widerspricht der Idee, dass man sagt „Irgendetwas muss werktreu sein oder muss nicht werktreu sein“, das widerspricht der Idee von dem, dass man sagt „Das Ensemble muss jetzt das und das leisten können“, weil unter Umständen kann auch ein schlechtes ... manchmal kann ein schlechtes Ensemble viel mehr dazu beitragen, dass die Idee des Regisseurs verwirklicht wird, als wie ein gutes, wenn die Hauptdarsteller in ihrer Deklamation so überragend sind, dass eigentlich die Idee des Regisseurs verloren geht. Es ist schwierig *(beide lachen)*. Es ist vor allem schwierig zu erklären, würde ich mal sagen. Nicht nur in der Bewertung dessen, was man sieht, sondern schon in dem Herangehen an das, was man sieht, (wo man, Anmerkung H. S.) schon so unglaublich viele verschiedene Möglichkeiten hat. Es gibt nicht eine Möglichkeit, sich ins Theater zu setzen und zu sagen „Jetzt schaue ich mir das Stück an und genau nach dieser Möglichkeit schaue ich mir das alles an.“ Gehen Sie mit zehn Leuten hin, fragen zehn Leute, was sie interessiert, Sie werden zehn Antworten bekommen.

Aber das ist wahrscheinlich auch das, was es interessant macht.

Das ist zumindest das, was für mich meinen Job interessant macht. Auch zu schauen, wie reagieren die Leute. Und ich kann sagen, die Perceval-Rezension ist geprügelt worden, auch von Theaterkritikern, weil sie keine Theaterkritik ist. Und da habe ich gesagt, weil zwei habe ich getroffen bei den Festspielen „Ja ihr habt's das eh richtig erkannt, das ist keine Theaterkritik“ nämlich in dem Sinne, wie die Theaterkritik verstehen. Es ist eine Geschichte, vielleicht eine Reportage sogar eher mit Bewertung dessen, was da stattfindet. Das kann man halt ganz schwer sagen. Und andere Leute, die nicht in dem Stück waren, die dann gesagt haben „Ja, super, ich brauch eh nicht hingehen, weil er hat mir alles erzählt.“ Ja, so irgendwie, diese Bandbreite hat man. Sie sind eh Journalist, das kennt man nachher, die einen sagen „Bist du wahnsinnig, das war ja komplett langweilig.“ und du sagst „Ja, in diesem Langweiligen war es ja auch so und so lustig.“ Und die sagen dann „Ja, eigentlich stimmt das.“ Also, es ist sehr schwierig. Was ist eigentlich das Thema Ihrer Arbeit genau?

Na, mein Thema ist, diese verschiedenen Kritiken zu analysieren. Habe ich aber noch nicht gemacht. Ich habe mir eben vorher aus der Literatur einen Kriterienkatalog zusammengestellt, nach denen ich die Kritiken analysieren will und das werde ich dann machen. Der zweite Teil ist eben dann, mir einen Aspekt von Kritiken herauszunehmen,

nämlich wie kommt der Kritiker zum Urteil, und das einfach abzufragen. Und es soll eben gehen um Analysen zeitgenössischer Theaterkritik.

Ich muss mir jetzt meine Geschichte noch einmal durchlesen, was ich da überhaupt geschrieben habe. Ich glaube, da ist es viel um Rock'n'Roll gegangen, wenn ich mich recht erinnere.

Es werden zumindest einige Pop-Songs zitiert.

Ja, genau, ich weiß schon wieder. Das ist natürlich: Was schreibt einer hinein? Natürlich das, wo er sich auskennt. Wenn ich natürlich ein bildender Künstler bin oder aus der Bildenden Kunst komme und mich dort auskenne und meine Rezension geschrieben hätte, dann wäre dort, wo Bob Dylan oder wer vorkommt, keine Ahnung, oder irgendein Popsong vorkommt, würde natürlich wahrscheinlich ein Maler vorkommen, bei dem es in seinen Bildern auch schneit, so wie es auf der Bühne geschneit hat. Und von daher ist es wahnsinnig schwierig. Ich halte es ja schon für ein, bitte jetzt nicht falsch verstehen, ein literarisches Tun, was man in der Kritik macht und sehr oft im Kulturteil macht. Es bietet so den Freiraum, dass man diese Möglichkeit hat, so würde ich das mal sagen. Also man muss sich nicht so beinhart an Fakten ... also, man muss sich schon an die Fakten halten, aber die Fakten sind nicht so das Entscheidende, ob ich hineinschreibe, wann der Molière die Stücke geschrieben hat oder nicht, ist unter Umständen völlig egal, während wenn ich hineinschreibe, dass der Bundeskanzler zurücktritt, wäre es nicht schlecht zu wissen, wann das war. Wenn er gestern zurückgetreten ist und wir haben heute keinen mehr, spielt das doch eine gewisse Rolle ... ja, so ist das ist.

Ja, super.

Muss ich mir noch mal durchlesen. Wenn Sie noch etwas brauchen, dann rühren Sie sich. Ich bin jetzt einige Tage auf Urlaub, aber während der Festspiele bin ich eigentlich rund um die Uhr erreichbar. *(beide lachen)*

Ja, super, da melde ich mich! *(lacht)* (...) Herzlichen Dank!

Bitte.

Interview mit Anton Thuswaldner, *Die Furche***Erste Frage: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?**

Wann ist eine gelungen? Wenn ich rausgehe und ich fange zum Nachdenken an, ich habe ganz überraschende Bilder, Einsichten, bin auf Möglichkeiten, mit unserer Wirklichkeit umzugehen, gestoßen, wenn irgendwas mich berührt oder aufwühlt oder nicht in Ruhe lässt. Jedenfalls darf ich nicht aus dem Theater gehen und so weiter tun, als wäre überhaupt nichts gewesen.

Das heißt, Sie müssen in irgendeiner Form emotional berührt sein.

Oder im Kopf, oder intellektuell.

Aber irgendwas muss sie berühren. Es muss was passieren.

Ja.

Welche sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Es ist aus dem Stand schwierig zu sagen ...

Warten Sie, ich verstehe Sie jetzt gerade ganz schlecht ...

Es ist deshalb ganz schwer, weil das immer vom individuellen Fall abhängt, um das sagen zu können. Es gibt ... Was haben Sie gesagt, die drei ...

Die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen.

Maßstäbe ... ja ... Also, wichtig ist, dass ich mich jedenfalls nicht von dem, was das Publikum an sich da ausmacht, dass ich mich da mitreißen lasse. Ich mag's, sobald ich meine Distanz hab, dass ich mir selber mein Bild mache. Dass ich nicht der Euphorie auf den Leim gehe oder so. Das ist einmal für mich eine Voraussetzung.

Das heißt unbeeinflusst zu sein?

Das sollte man eigentlich sein, ja. Dann ... also Maßstäbe ... es ist einmal wichtig, dass ich die eigene Handschrift von jemanden erkenne von einem Regisseur, oder, ganz wichtig, wo ist der Schauspieler, der mich zum Staunen bringt.

Nächste Frage: Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Subjektiv ist es sowieso. Nur brauche ich halt Argumente dafür, um das Ganze halt plausibel zu machen. Subjektiv bin ich einfach mit meinem eigenen Aha und meinen Seherfahrungen, da kommt dann der Hintergrund von jedem einzelnen dazu und dieses Subjektiv und darum können wir bei Aufführungen so viele Zugänge finden, weil einfach das Individuum ständig mitschreibt. Aber die Subjektivität ist ungeheuer wichtig auch im Schreiben, weil wir keine Regelästhetiken mehr haben, zum Glück, drum müssen wir uns halt auf so was wie das Individuum verlassen.

Das heißt es geht für Sie vorwiegend ums Beschreiben?

Beschreiben? Ja, und um das, was angerichtet wird in einem Individuum mit einer Aufführung. Beschreiben alleine wäre mir zu einfach, das was der Fall ist.

Ist das der erste Schritt, das Beschreiben?

Ja. So fängt das Ganze an und darüber muss man zur Reflexion kommen.

Und diese Beschreibung darf durchaus subjektiv sein. Ist das der subjektive Teil?

Ja.

... auf den aufbauend dann die Reflexion kommt und auch das Urteil.

Ja, denke schon. Aber es genauso die Reflexion, sobald ich mal eine Spur hab, fängt eine Reflexion an, die mit dem einen Menschen, der darüber schreibt, zu tun hat, und daher ist auch die Reflexion etwas Subjektives.

Weil sie auf der subjektiven Wahrnehmung und Beschreibung beruht.

Ja.

Da sind wir eh schon beim nächsten: Beruht Ihr Urteil aus einer Mischung zwischen Gefühl und Fachwissen?

Also ich würde das Wissen an die erste Stelle rücken, weil ich mit manchen Traditionen auch vertraut sein muss, um zu wissen, wo was draußen passiert, wo die Abweichung ist. Und das eigentlich Interessante ist die Abweichung ... und das Gefühl, das weiß ich ganz genau, dass das mitschreibt, aber es nicht das, was ich in erster Linie im Spiel haben will, sobald ich die Kritik mache.

Sondern das Erste soll das Wissen sein, oder was?

Ja ... ja ... ja.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Eine schlechte Aufführung erkenne ich ... erkennt man zum Beispiel dann, wenn die Idee, die einer hat, er nicht zustande bringt. Wenn die Diskrepanz zwischen dem, was einer will, oder noch schlimmer, das, was der Autor will, und das, was der Regisseur will, nicht kompatibel ist. Also wenn ... also sehr viel können natürlich Schauspieler immer wieder retten, aber Schauspieler können auch total viel verhauen ... und so, wie wir reden, können wir von Schauspielern einmal gar nichts sagen, weil wir von unterschiedlichen Fiktionen auf der Bühne reden, also hängt's vom Regiekonzept ab, über das man sich am ehesten Gedanken machen kann, und wenn ich da aber keine schlüssige Idee finde, sondern ... wenn Theater mehr Event ist und keine Ideen im Hintergrund, dann ist es verkorkst für mich. Also Theater ist immer Verhandeln mit Ideen und Vorstellungen. Das will ich eigentlich sehen.

Welches sind für Sie die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Die wichtigsten Elemente ... ich meine, da spielt so unglaublich viel zusammen ...

Tschuldigung, das habe ich jetzt nicht verstanden.

Es spielt so unglaublich viel zusammen ... und da jetzt die Elemente herauszuholen ...ah ... ja natürlich kann dir ein Schauspieler das Blaue vom Himmel erzählen, wenn er die Fähigkeit dazu hat, also von der Kraft eines Schauspielers hängt unglaublich viel ab. Dann kommen wir wieder zum Konzept einer Regie, zur Gedankenarbeit eines Regisseurs, dass sich einer überlegt, um ein klassisches oder vielleicht auch ein neues Stück so umzusetzen ... da sind wir bei der Ideenarbeit, wie dem Publikum etwas vermitteln, das mir wichtig ist und zwar so wichtig ist, dass sie bis zum Ende mit offenem Mund zuhören und zuschauen ... und natürlich spielt so etwas wie ein Bühnenbild eine Rolle, weil ich dann ja einmal etwas verstärken oder brechen kann und die Atmosphäre, die etwas aufführen lässt ... also in der Reihenfolge würde ich das sagen.

Muss das Urteil begründet werden?

Ja. Alles andere hat keinen Sinn, alles andere ist Bluff.

Das heißt, es genügt nicht, nur zu sagen „Die Aufführung ist gut.“ oder „Die Aufführung ist schlecht.“, sondern man muss das auch ...

Ja, das wäre nicht fair.

Würden Sie sagen, das Begründen ist sogar der Hauptteil oder ... oder ... ist wichtiger als das Urteil?

Ja, ja, damit man die Gedankengänge nachvollziehen kann, ja.

Wo liegen für Sie die Schwierigkeiten der Beurteilung einer Aufführung?

Naja, die Schwierigkeit ist das, dass du im Grunde immer in einen anderen Kopf hineinkommen musst.

Dass du immer in einen anderen Kopf hineinkommen musst?

Mhm. In einem anderen Kopf ... also wir lesen zum Beispiel das gleiche Theaterstück und da stellen sich andere Vorstellungen ein und ich muss da jetzt in den Kopf von jemanden hineinkommen, der mir ein Theaterstück präsentiert, dass ich herausbekommen muss, was er will und was er sich vorstellt und warum das jetzt so aussehen muss und nicht anders. Also ich muss aus einem anderen Kopf denken. Das macht's vielleicht manchmal schwierig, ja. Und darum kann ich mich irren, weil ich muss immer auf den ersten Blick reagieren, nämlich, weil ich nicht, so wie in der Literatur, die Möglichkeit hab, das noch einmal zu überprüfen und ich kann mich irren, weil ich auf den ersten Blick etwas nicht bemerke, dass etwas einsichtig ist, was ich vielleicht auf den zweiten Blick bemerke, dass da einer ... dass etwas so aussehen muss, dass sich der etwas überlegt hat, was ich ... ja ...

Aber ist es nicht insofern gerechtfertigt, dass es ja jedem anderen Zuschauer auch so geht und der Regisseur, wenn er seine Ideen vermitteln will, sie so vermitteln muss, dass sie auf das erste Hinhören verständlich sind?

Das ist schon so, ja. Wobei ich immer wieder glaub, dass manche Gedankengänge so kompliziert sind, dass man ... dass man ... einfach sehr viel wissen muss im Vorfeld auch von den Traditionen, um das nachvollziehen zu können ... die eine Möglichkeit ist als Zuschauer, wenn ich gar nichts weiß, dass ich mich erschlagen lasse von den Bildern und Eindrücken. „Ich hab's zwar nicht verstanden, um was es geht, geh aber hinaus und bin glücklich.“ Aber das wäre mir für einen Kritiker zu wenig, weil ich mit diesen Gedanken und Ideen handeln will und mich mit ihnen auseinandersetzen will und das muss ich zwangsläufig, sobald ich schreibe drüber. Und ich glaube, dass das beim Publikum sehr oft, dass sie glücklich sind, wenn sie was Opulentes und was Buntes und was Artistisches sehen und da geht's dann gar nicht mehr so viel darum, wo eigentlich die Ideen im Hintergrund stehen und das ist die Aufgabe der Kritik, dass ich mir dann diese Ideen heraushole und dass ich ... und darum glaube ich, dass Kritiken, wenn sie gut sind, schon auch Interpretationen und Erklärungen auch liefern und dass ich dann als Theaterzuschauer im Nachhinein, wenn ich hinausgehe, und mir kein ganzes Bild machen kann, was immer wieder der Fall sein wird bei Zuschauern, doch noch mal ein Ganzes bilden kann.

Das heißt, die Arbeit des Kritikers ist auch eine Vermittlungsarbeit.

Ja, unbedingt, ja. Das war das Erste, was ich gedacht hab, wie ich rausgekommen bin von der Uni, für ein Publikum zu schreiben, musst du es eigentlich in zwei Schritten machen, das erste ist das Pflichtprogramm, du musst wissen, was da los ist auf der Bühne, was im Theaterstück los ist und dann kommt das Kürprogramm. Du schreibst halt einen Text, der so spannend ist, dass du bis zum Schluss dran bleibst als Leser und dass die Informationen und die ganze Theorie, die du mitvermittelst als Kritiker und als Wissenschaftler, als Literaturwissenschaftler, dass du die so verpackst, dass ein Leser bis zum Schluss dran bleibt,

weil der Text zu gut geschrieben ist. Das wäre eigentlich das Ideal, von dem ich immer ausgehe.

Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Art Generierungsformel, nach der das Stück funktioniert, und beurteilen diese dann?

Ja, das funktioniert aus dem Stück selbst, nicht dass ich mit bestimmten Erwartungen rangehe, weil ich den Shakespeare schon kenne, jetzt muss der so funktionieren, das Stück muss auf der Bühne jetzt noch einmal in eigener Weise sich entwickeln, ja, das macht's ja spannend.

Letzte Frage: Was sagen Sie zum Satz: „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg in das Innere des Kunstwerkes“?

Gefällt mir gut. Damit kann ich mit gut auseinandersetzen. Das ist gut, ja.

Das würden Sie unterschreiben.

Ja. Und zwar alleine, wenn ich sage, das ist eine von vielen Sonden, dann deshalb, weil ich als Kritiker nicht unbedingt das letzte Wort haben will, um zu sagen, so ist es und das ist der Stand der Dinge. Ich will ein Gespräch ...

Tschuldigung, Sie wollen ein Gespräch ...?

Ein Gespräch in Gang bringen und von daher gefällt mir das sehr gut, ja.

Sie sehen die Kritik also durchaus als etwas Diskursives?

Ja, ja. Es geht nicht darum, das letzte Wort zu haben.

Und es ist für Sie die Suche ahm ... nach dem Inneren des Kunstwerkes?

Ja, in das Zentrum eines ... sagen wir ... Bewusstseins, ja.

Also die Kernaussage des Stückes, der Inszenierung zu finden?

Ja. Darum geht's doch eigentlich, ja.

Ok, Herr Thuswaldner, das wär's gewesen.

Dann hoffe ich, dass ich Ihnen geholfen habe.

Ja, auf alle Fälle. Sehr viel.

Gut.

Herr Thuswaldner, ich sage herzlichen Dank.

Bitte, gerne.

Interview mit Margarete Affenzeller, *Der Standard*

Erste Frage ist: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Ah, es geht jetzt ums generelle Gelingen. Es gibt jetzt keinen Punkt, wo man sagen kann, dass es jetzt nicht gelungen sei oder gelungen sei. Also das setzt sich immer aus verschiedensten Kriterien zusammen, so ein Gelingen, und das muss man ja bei jedem Stück anders betrachten. Also gelungen ist es dann, wenn sozusagen viele dieser Kriterien glücken, wenn eben die Behauptungen, die halt aufgestellt werden, auch halten. Ich finde, Kunst ist halt immer eine Behauptung und auch ein Text behauptet etwas, ein Schauspieler behauptet etwas, genauso wie ein Bühnenbild etwas behauptet und je glaubwürdiger und je schöner letztlich, das darf man ja auch nicht vergessen, umso mehr ist es geglückt.

Also eine Aufführung ist gelungen, wenn die Behauptungen geglückt sind, die aufgestellt werden?

Genau, wenn die Behauptungen sozusagen halten, was sie behaupten. Wenn man's nicht glauben kann, oder wenn die Behauptungen auch dumm sind zum Beispiel, oder wenn sie, ja, einfach dem, was sie uns entgegenbringen, nicht standhalten, wenn man durchblickt und sieht, da ist ja nix, dann würde ich mir sagen, es ist nicht geglückt. Wenn das aber hält und wenn die Behauptungen stark genug sind und wenn das eben mit den Mitteln, die dem Theater zur Verfügung stehen, eben funktioniert, dann, denke ich, kann man vom Gelingen sprechen.

Ah, hat jede Aufführung Behauptungen?

Ja. Jede Kunst hat Behauptungen. Schon wenn das Licht aufgeht oder ein Mensch auf die Bühne kommt, ist das schon eine Behauptung. Von dem spreche ich jetzt, also nicht von, ah, irgendwelchen inhaltlichen konkreten Behauptungen.

Können wir das noch konkreter machen: Was sind für Sie Behauptungen?

Kunst selbst für mich ist eine Behauptung. Kunst ist dazu da, etwas zu behaupten. Zu sagen, die Familie ist kaputt oder so was zum Beispiel, wenn man jetzt ein Familiendrama hernimmt.

Das ist jetzt eigentlich etwas Inhaltliches und Sie haben aber vorher gesagt, es muss nicht unbedingt um Inhaltliches gehen.

Genau, vom Text zum Beispiel, das war jetzt ein einfacheres Beispiel, um es so einmal zu sagen. Natürlich muss dann dieser Inhalt, wenn man das behaupten will, oder wenn der Text das behauptet, dann auch im Bühnenbild behaupten oder in den Darstellern behaupten oder in, keine Ahnung, Lichtverhältnissen, das spielt ja alles zusammen und so meine ich das. Das ist relativ abstrakt.

Das ist schon gut so. Und diese Behauptungen müssen in sich stimmig sein und eine stimmige Gesamtbehauptung ergeben?

Ja, also stimmig wäre mir jetzt zu säuselnd, es muss da jetzt kein harmonisches rundes Ganzes herauskommen. Ich glaube, es genügt, wenn die Einzelteile für sich glaubwürdig sind. Ich glaube, von dem Theater sind wir weg, dass man sagt „Das Bühnenbild, weiß ich nicht, ist jetzt nicht modern, aber der Text ist es.“ Also, das sind Ansprüche, die nicht unbedingt dazu führen, dass Theater wirklich glückt, dass man sagen kann „Das entspricht jetzt den ästhetischen harmonischen Bedürfnissen.“ Da würde ich es ein bissl einschränken, aber es muss halt ein Zusammenwirken erkennbar sein, eine Sinnhaftigkeit, warum man diese und diese Wege wählt.

Welche sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Maßstäbe. Also wie gesagt, das ist bei jeder Aufführung anders, weil jeder Abend andere Kriterien erfordert. Es gibt da jetzt keinen Kriterienkatalog, den man da so mit sich herumschleppt und dann immer anwendet. Ich glaube, dass jeder Abend auch andere Ansprüche an uns stellt und wenn ich jetzt in die Kammerspiele gehe und eine Komödie von Neil Simon schau, habe ich ganz andere Kriterien als bei, keine Ahnung, den Salzburger Festspielen oder der Berliner Schaubühne oder so was. Das sind einfach auch andere Zusammenhänge, unter denen das Theater kommuniziert wird und insofern ist es sehr schwer das generell zu sagen. Maßstäbe. Da wollen Sie jetzt drei Sachen hören.

Genau (beide lachen).

Na ja, es ist ... natürlich, wenn jetzt die Schauspieler komplett versagen und das einfach nicht schaffen, keine Präsenz und keine Überzeugung haben, ist natürlich fast nix mehr zu retten, insofern muss man schon sagen, dass Schauspieler das Ganze tragen im Wesentlichen, und ich finde natürlich auch, wenn – diesen Anspruch habe ich natürlich generell auch, in den Kammerspielen wäre es wieder etwas anderes, weil es hier mehr um Entertainment geht, weniger jetzt um große Diskurse, die präsentiert werden oder in die man involviert wird als Zuschauer – natürlich möchte ich, dass das Theater was zu sagen hat, dass man das Gefühl hat, man wird angesprochen und man hat hier etwas, womit man sich auseinandersetzen kann. Das würde ich schon als ... ja, unter diesen Maßstäben betrachte ich gewiss auch ein Stück oder eine Produktion, das muss ich auch sagen, ist auch eher generell. Natürlich kommen auch andere Sachen dazu, wie der Text, den schaut man sich auch an, sofern's geht, das ist aber auch wieder unterschiedlich, manchmal bekommt man den Text nicht, entweder später oder nie, ahm, dann natürlich gibt's Bearbeitungen, da schaut man, inwiefern diese Übersetzung geglückt ist. Also das ist jetzt sehr schwierig, das jetzt auf drei einzugrenzen. Also sicherlich ist der Anspruch für mich in erster Linie, dass das Stück einen Grund hat, also dass ich den erkenne, dass es etwas gibt, was mich anspricht und sich auf mich zubewegt, wenn ich das nicht erkenne, dann ist es eigentlich nur langweilig, dann ist ein wesentlicher Punkt am Theater für mich nicht erfüllt. Das ist jetzt eigentlich der Hauptpunkt. Ich tu mir schwer, das jetzt auf drei einzugrenzen (*lacht*).

Es müssen eh nicht drei sein, aber so die wichtigsten Maßstäbe.

Ja, das ist das Generelle, und dann ist, dass die Schauspieler das auch auf glaubwürdige Art transportieren könne, das ist jetzt konkret bei einer Aufführung, wo man das am ehesten scheitern sieht, und natürlich ist es auch die Form, also dieser, wie soll ich sagen ... alles, was zum formalen Gelingen beiträgt, also eben diese ganze Temposachen, das Dramaturgische, wie entwickelt sich das, baut sich das auf, bleibt man da dran, ist das klug so, das so zu machen, das sind schon Dinge, die dann auch eigentlich wesentlich sind, weil da können die tollsten Ideen flöten gehen und das unterschätzt man dann eigentlich auch oft, wie es zum Beispiel bei diesem Perceval so war, dass eigentlich große Ansage war und eigentlich dass dann irgendwie zerstäubt ist. Also da kommen dann auch durchaus relativ banale Kriterien oder Maßstäbe ins Spiel, wodurch das dann zu Fall gebracht wird. So, bevor ich mich jetzt verplappere, wenn das jetzt genügt als drei Maßstäbe ... vielleicht fällt mir auch noch irgendeine Trias ein ...

Nein, es müssen nicht unbedingt drei sein, das war für mich auch, um das ein bissl einzugrenzen. Im Prinzip geht's mir um die wichtigsten Maßstäbe und das haben Sie für mich auf alle Fälle sehr plausibel genannt. Ahm, wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Darf ... es ist auf alle Fälle immer subjektiv. Das ist, ahm ... ich finde, dass Rezensionen ... das ist so eine Textkategorie „Kommentar“, ahm, das wird auch oft nicht wirklich so gesehen, aber es ist eigentlich immer eine sehr subjektive Sicht und subjektive Wahrnehmung ... ahm

... wie weit ... das kann man auch sehr schwer sagen, auf alle Fälle sollte man sich schon bemühen, die Sichten auch ein bissl zu wechseln, nicht nur aus seinem engen Kritikerkabäuschen da rauszuschauen, weil man natürlich schon ein sehr spezifisches Leben führt (*lacht*) in diesem Kritikerkontext, weil man einfach wahnsinnig viel sieht und auch überfordert ist, also von der Menge auch an Dingen. Ja, es ist, es gibt keine Grenze, wo man sagen kann, das ist jetzt „zu“ oder ... also zu sehr persönlich, natürlich finde ich es immer schlimm, wenn dann so aus dem Text ganz individuelle Befindlichkeiten überhand nehmen, so, wo dann persönliche Beleidigungen herauslesbar sind, das finde ich, wär mir dann auch zu viel ...

Beruht Ihr Urteil aus einer Mischung zwischen Gefühl und Fachwissen?

Auf alle Fälle, ja, das kann man nicht abstellen. Das ist auf alle Fälle so, ja.

Was kann man nicht abstellen?

Dass man sagt, man will da jetzt nur fachlich dabei sein und möglichst objektiv das jetzt für viele Zuseher das vermitteln, sondern da sitzt natürlich ein Mensch, ein Individuum drinnen und man hat auf alle Fälle, also, sind da Emotionen im Spiel und das ist ja auch beabsichtigt, also das gehört ja auch zu dieser Kunst dazu.

Mhm, wie sehr bringen Sie selbst Ihre Emotionen ein in die Kritik?

Ja, eigentlich, das traut man sich oft nicht, oder ich habe mich das lange nicht getraut, aber ich glaube, dass ... dass mir das immer mehr ... also es wird immer mehr und das finde ich auch nicht so schlimm, muss ich sagen, also da geht's jetzt nicht um diese Befindlichkeitspose, wo eben Leute die Wehwechen, die sie persönlich verspüren, da reinbringen, das meine ich jetzt nicht, sondern es ist ja eine sehr sinnliche Angelegenheit und sehr von Momenten, die in so einer Vorstellung passieren, geprägt, also sehr das Momenthafte und das muss man halt auch erspüren, das finde ich schon, das muss man hinüberretten, das gehört auch in eine Kritik hinein, dass es eben für den Leser bruzelt noch ... ich weiß nicht, wie sehr ich das mache, aber ich finde, man muss das irgendwie wieder erkennen, was sozusagen zu erspüren war auch für den Zuseher.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Dass es langweilig wird, ahm, das man eben auch merkt, konkret, wie dieses Zusammenspiel nicht mehr tragbar ... also, dass es sie nicht mehr trägt, die ... also wenn die Schauspieler selber eben völlig aus dem Ruder laufen, wenn man merkt, hier ist jetzt ... das Zeitkonzept rinnt den Bach hinunter, das ist etwas, wo man schon ein bissl Bauchweh kriegt ... es ist generell auch ... wenn jetzt nur mehr Klamauk herauskommt und eigentlich ... ja, wenn man nur mehr billig unterhalten wird, das ist etwas, was mich persönlich nicht mehr so fesselt, da kann man jetzt nicht sagen „Das ist jetzt nicht gelungen“ das ist jetzt eher sozusagen etwas Persönliches von mir, was ich einfach nicht so wahnsinnig schätze ... Woran erkenne ich das? Also eigentlich daran, dass es eigentlich langweilig wird und man nicht mehr interessiert ist an dem Ding, dass es einen nicht mehr hält, dass man merkt, das driftet jetzt zwischen Bühne und Publikum auseinander. Das ist auf alle Fälle etwas, wo man während der Vorstellung merkt, tut mir leid, da können wir jetzt nicht mehr mit.

Das heißt, wenn das Zusammenspiel der einzelnen Elemente auch nicht zusammenpasst?

Wenn es sich sozusagen verliert, wenn vor allem so Zeitkonzepte, die dann nicht aufgehen, auch wenn alles Bemühen da wäre von der Schauspielerseite, von der Regie, von der Dramaturgie, aber wo man merkt, das klappt einfach nicht, also das sind dann einfach subtilere Angelegenheiten, im Tschechovschen Bereich, also da kann so was natürlich sehr

schnell sich zerstäuben, und ja, einfach nicht mehr glücken, auch wenn's der selbe Text ist, auch wenn die Schauspieler im Einzelnen durchaus also gut sind, also da kann so etwas sehr schnell kippen, also es ist immer ... ich tu mir sehr schwer, da jetzt generell Antworten zu geben, weil's eben wirklich für jede Aufführung ganz andere Kriterien gibt und man müsste da eigentlich immer eine spezielle Aufführung nehmen und sagen „Ok, an der und der Stelle war das deshalb und an der war das deshalb.“ ... also, da gibt's so eine riesige Bandbreite, dass es da sehr schwer ist, generell Misslingensgründe auszusprechen. Es ist natürlich auch misslungen, wenn man das Gefühl hat, es ist nur Palaver, was da abgeht, wo man sich auch nicht auskennt, also gestern Abend beispielsweise, in dieser „Casanova“-Premiere, das war eine sehr rätselhafte Neudichtung, die sich mir halt leider nicht erschlossen hat. Da würde ich dann auch sagen „Das ist nicht geglückt.“, wenn's einfach nicht ankommt, dann ist es nicht geglückt, das ist zwar sehr generell, aber vielleicht kann man das sagen.

**Und fad heißt für Sie, wenn Sie emotionell oder intellektuell nicht berührt werden?
Kann man das so zusammenfassen?**

Noch mal, das habe ich jetzt akustisch nicht verstanden.

Tschuldigung: Fad heißt für Sie, wenn sie emotional oder intellektuell nicht berührt werden?

Genau, das kann man so sagen.

Ok. Welche sind für Sie die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Ahm, generell gesagt (*lacht*), ist das wieder sehr schwierig, ahm, es ist jetzt nicht so der Text, es ist schon so das reale Bühnengeschehen, also, das heißt, eigentlich das, was als Performance realisiert wird. Das ist es eigentlich am Theater, natürlich ist der Text auch wichtig, äh, und es ist sicherlich ... und es gibt andere Gründe dann, aber eigentlich geht's im Theater wirklich um diese Einmaligkeit, um diese Augenblickskunst sozusagen. Alles andere muss man rundherum betrachten, aber es ist am wichtigsten das, was live passiert, und das wird auch bewertet. Natürlich schaut man sich auch den Text an, weil das ist auch ein Bestandteil des Gesamten, aber es ist einfach das Glücken des Moments sozusagen, das ist das Allerwichtigste ... mehrere Elemente ... da wiederhole ich mich vielleicht ... Es ist, ähm, geht immer darum, eben diese Behauptungen zu überprüfen, oder als Zuschauer überprüfen zu können und zu bemerken „Ja, diese Behauptungen haben Anspruch.“ Das ist generell für mich am Theater das, was der Grund ist, warum man's machen muss, warum man sich's anschauen muss. Sie wollen aber wahrscheinlich was anderes hören bei Elementen, nehme ich an, also wahrscheinlich Bühnenbild oder solche Sachen ...

(lacht) Das steht da in Klammer, ja (beide lachen).

Ja, ich meine, ich bin da leider offenbar nicht so ... also diese Einzelteile sind natürlich immer wichtig, aber das ist recht langweilig, das zu beantworten, weil das ist einfach eh logisch, natürlich ist Licht auch wichtig, aber Licht allein kann keinen Abend zu Fall bringen, außer es geht nie an (*beide lachen*), aber das sind weniger wichtige Elemente. Wichtige Elemente sind natürlich die Schauspieler, die's transportieren, und ist eben auch die inhaltliche Behauptung, die da erstellt wird und mit der ich mich auseinandersetzen möchte.

Das heißt die Regie.

Die Regie, ja genau. Natürlich, klar. Sehen Sie, das sind Dinge (*lacht*), die nehme ich schon gar nicht mehr in den Mund, weil sie für mich (*lacht*) selbstverständlich sind. Also ich möchte erkennen, warum der Regisseur dieses und dieses Stück oder auch nicht Stück, je nachdem, Roman, was auch immer, für interessant findet, warum er das auf die Bühne bringt, also diesen Grund möchte ich erkennen und verstehen und, ahm, es muss da keine Moral damit

verbunden sein, nicht einmal eine Sinnhaftigkeit, also ich stelle diesen Anspruch jetzt nicht so wahnsinnig intellektuell. Also ich sehe schon, dass da auch viel an Sinnlichkeitsleistung vom Theater erfüllt werden muss, da muss nicht immer nur Diskurs, Diskurs, Diskurs geschoben werden, aber ich möchte eben von der Regie sehen, warum's so sein muss, die Argumente, warum der Regisseur das so und so gemacht hat. Das ist natürlich ein Hauptargument, klar. Also das ist vielleicht das Hauptargument, aber das habe ich eben schon anders beschrieben, aber vielleicht nicht als Regie genannt, ja, klar, das ist das Zentrale an dem Ganzen. Das ist mir wurscht, ob das Tschechov oder, ich weiß nicht, Wilhelm Busch ist, oder auch irgendetwas anderes, ich brauche sozusagen die Überzeugtheit des Regisseurs oder der Regie und eben die Behauptung, die er aufstellt, muss für mich eben erkennbar sein und auf alle Fälle wert zu überprüfen.

Muss Ihr Urteil begründet werden?

Muss mein Urteil ...?

... begründet werden? Oder: Muss generell das Urteil des Kritikers begründet werden?

Ja, natürlich, es muss argumentiert werden. Auf alle Fälle.

Würden Sie sagen, das ist eines der wichtigsten ... Oder: das ist wichtig ... Oder: Das Urteil zu begründen ist wichtiger als das Urteil selber?

Ja, würde ich auf alle Fälle sagen. Also das Urteil selber ist eigentlich nicht so interessant wie die Argumente für dieses Urteil.

Wo liegen für Sie die Schwierigkeiten der Beurteilung einer Aufführung?

Ahm, schwierig ist es natürlich, weil das Theater eine flüchtige Kunst ist, die am Abend unter Umständen ganz anders aussieht als am Tag danach, die Erfahrung mache ich selber immer wieder, auch dann noch später ...

Das heißt, dass Sie am Abend von etwas begeistert sind, was Sie am Tag danach in der Reflexion nicht mehr so begeistert oder wie?

Ja genau, also dass sich da ... dass das einfach noch arbeitet, also es gibt sozusagen nie den Punkt, wo man sagt „Das ...“ ... man muss natürlich einen Punkt haben, weil der wird von der Redaktion vorgeschrieben, hier und hier muss jetzt der Text raus, aber das Theater belebt ja etwas in einem und das ist unter Umständen am Tag danach anders ... oder eine Woche später ... also da gibt's dann einfach Dinge, die noch sichtbarer werden, die vielleicht weniger bedeutsam werden, als man das unmittelbar danach empfunden hat, das setzt sich gewissermaßen ab oder ein ... irgendwie lagert sich ein, und arbeitet einfach weiter. Das ist natürlich etwas, das zu so einer Rezension dann, wo man das Gefühl hat, ja, komisch, es gibt nie den Punkt dieser totalen Kritik, das ist natürlich die Schwierigkeit auch, ich mein, natürlich sind das jetzt nur Nuancen und es fällt und steht damit jetzt nicht, aber es ist halt einfach ein Problem, oder die Problematik halt dessen, dass man ... alles einen aktiviert und man nicht ... aber es gibt keinen Punkt, wo jetzt alles richtig ist, wo man das Gefühl hat, es ist jetzt abgeschlossen, sondern es arbeitet in einem weiter, aber die Rezension muss trotzdem geschrieben werden, und gerade beim Tagesjournalismus ist das eine Schwierigkeit ... und natürlich auch, natürlich es ist jede Kritik Selektion, da tu ich mir auch immer schwer, die Dinge zu nennen und andere wegzulassen, aber gut, das sind Banalitäten.

Wirklich?

Ja, für unseren Job halt.

Aber ich denke mir, gerade das auszuwählen, das kommt jetzt in die Kritik, oder was ist wirklich der Punkt, an dem ich die Kritik aufhänge, ich glaube, das ist ja einer der wichtigsten Punkte, oder nicht?

Ja, natürlich, ich meine jetzt nur generell, man hat halt nicht unendlich Platz, es gibt einfach ... eben es ist, wie gesagt, jede Kritik Selektion, auch wenn sie über eine halbe Seite in der FAZ geht, ist es auch Selektion, das ist natürlich ganz wichtig, eh klar. Es müssen halt immer Dinge draußen bleiben und es ist keine Banalität, aber es ist sozusagen aus meiner Sicht, für meinen Beruf, das ist mein tägliches Brot, ich kann damit einigermaßen umgehen, darum habe ich das jetzt vielleicht als banal beschrieben. Aber es ist natürlich auch der Kern, jetzt zu sagen „Was nehme ich rein? Was bemerke ich überhaupt nicht?“ Das ist einfach so das Wesensmerkmal dieser Textform.

Ok. Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Generierungsformel, nach der das Stück funktioniert, und beurteilen diese?

Eigentlich schon. Man versucht ja zu verstehen und es gibt ja keine Anleitung zum Verstehen und auch nicht wirklich eine Anleitung für Rezensionen, ich glaube, mittlerweile gibt's so Schulungssysteme, wo man halt so was lernt, in Deutschland gab's das eh schon länger oder gibt's schon länger, in Österreich ja nicht. Ich glaube einfach, dass jeder versucht, einen Schlüssel zu finden für eben eine Theaterproduktion. Und das ist einmal ein ganz natürlich Bedürfnis und natürlich versucht man auch, das nach einem Schlüssel abrollen zu lassen, damit andere das auch dann noch ... dass man das übertragen kann, oder dass man es anderen noch mal verständlich machen kann. Insofern ist es richtig, ja. Man hat da ein ... ja, man versucht da so einen Generator zu finden, mit dem man das aufknacken kann und, ah, so einen Generalschlüssel.

Was sagen Sie zum Satz „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes.“?

Ja, da kann ich mich anschließen, kann ich mich sehr wohl anschließen. Das ist eine von vielen Möglichkeiten, also das sieht man ja auch tagtäglich (*beide lachen*), die, mit denen man das Gefühl hat, da ist man vom Anspruch, vom Interesse, vom Geschmack, da fühlt man sich irgendwie einig, aber auch da gibt's die allergrößten Widersprüche und, äh, ist man immer wieder überrascht, wie unterschiedlich das landen kann.

Sehen Sie das positiv?

Ja, absolut.

Weil es die Möglichkeit eines Diskurses erlaubt?

Genau. Es ist nicht eng, es verengt nicht. Es birgt natürlich auch in sich Widersprüche und es eröffnet ein weiteres Nachdenken darüber und das ist immer positiv. Also, es zeichnet ja auch die besten Produktion aus, dass da eigentlich nicht sofort das große Ja, die große Zustimmung kommt, natürlich gibt's das auch, aber das ist eigentlich ganz, ganz selten, da gibt's vielleicht eine Aufführung im Jahr oder zwei, und die Dinge, die jetzt wirklich sich erst erarbeitet werden müssen, das finde ich dann immer am positivsten.

Gut, Frau Affenzeller, das wär's von mir aus gewesen.

Ja, gut.

(...) Es folgt ein kurzes Gespräch über die Gründe für diese Diplomarbeit. Bemerkung des Interviewers, dass man da viel lernen kann.

Ja, ich glaub's eh, dass es da ganz andere Ansprüche gibt oder auch Interessengebiete oder auch Praktiken, die sich dann einnisten. Ich glaube, man hat ja auch selber einen Werdegang

und ist ja auch selber beeinflusst von ganz vielen Dingen, also, und es ist halt wirklich sehr schwierig, also ich find's nicht einfach, man kommt, je länger ich das mach – ich mach das jetzt doch schon fast zehn Jahre – kommt man drauf, dass es immer wieder sehr, sehr schwierig ist und immer komplizierter, weil man einfach merkt, wie komplex das ... also am Anfang tut man sich gar nicht so involvieren und denkt sich „Ok, man muss halt jetzt seine Meinung absondern.“ Aber wie komplex das in Wahrheit wirklich sein kann, das steigert sich leider Gottes immer mehr (*beide lachen*) (...)

Interview mit Norbert Mayer, *Die Presse*

Die erste Frage ist: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Eine Aufführung ist gelungen, wenn der Regisseur es geschafft hat, den Text so in eine Bildsprache zu übersetzen, dass sie schlüssig ist, wenn die Schauspieler so zusammenarbeiten, dass, pathetisch gesagt, so etwas wie ein magic moment entsteht, wenn der Regisseur es schafft, wieder einen alten Text interessant zu machen, nicht als Museum abzuspielen, und wenn eine gewisse handwerkliche Geschicklichkeit auch da ist, die man auch spürt.

Mhm. Wie wichtig ist, dass sie selbst emotional berührt werden?

Das ist sehr, sehr wichtig. Weil der Kritiker ja auch ein Teil des Publikums ist, der artikuliert dann, was er spürt und das ist eine ungemein wichtige Komponente. Ich glaube nicht, dass man sich da hineinsetzen kann und da kalt analytisch das Ganze abspielen kann.

Was ist für Sie ein magic moment?

Ein magic moment ist etwas, wo man bemerkt, dass die Schauspieler aufeinander so eingehen, dass sie den Geist dieses Stückes in diesem Augenblick, in diesem Fokus transportieren, wenn auch das Publikum das spürt, fühlt, erkennt, dass es da um eine ganz wesentliche Sache geht. Da müsste man sehr weit zurückgehen in die Antike. Was möchte Theater? Theater möchte belehren und unterhalten und es gibt auch, das wissen Sie auch, den Moment der Katharsis, dass man erkennt „Das könnte auch ich sein auf der Bühne.“ Das allgemein Menschliche. Aber da brauche ich eh nicht ins Detail gehen, das wissen Sie, wie die griechische Tragödie funktioniert.

Und, ah, Belehrung und Unterhalten, das sind für Sie nach wie vor zwei wichtige Komponenten.

Auf jeden Fall, wenn ich mich nicht unterhalten würde im Theater, würde ich nicht hingehen, dann lese ich ein Buch, eine Abhandlung. Das sinnliche Element ist ja das wichtige. Das meine ich auch mit dem magic moment, das ist so ein ganz spezieller sinnlicher Erfahrungsmoment.

Und was heißt Belehrung?

Belehrung ist, das ist jetzt ein bisschen schwierig, dass man nachher vielleicht klüger ist als zuvor. Dass man etwas erfahren hat.

Welches ... welche sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Ja, das handwerkliche Geschick. Das fängt mit ganz banalen Sachen an. Ob es dem Schauspieler gelingt, seine Rolle authentisch rüber zu bringen, noch primitiver, dass er den Text beherrscht, sich gut artikulieren kann, dass die Bewegungen stimmen ... Das sind einmal die einfachsten Sachen. Dann ist natürlich, dass es im Drama immer einen gewissen Ablauf gibt, das steuert auf einen Höhepunkt zu, und das muss gebaut sein, das ist eher die Sache des Regisseurs, dass man sich nicht beginnt zu langweilen nach einer Stunde, sondern dass er einen immer wieder neu überrascht und das Kunstwerk dann, das ist auch wieder sehr pathetisch, zu einer Vollendung bringt. Das sind wichtige Sachen. Was ist noch wichtig? Ja, was ich vorher angedeutet hab: Dass man merkt, dass das keine Egotrips sind von Leuten an der Rampe, sondern dass man merkt, dass die miteinander spielen, da entsteht dann mehr, wenn Leute miteinander spielen.

Wie merkt man das, dass da Leute miteinander spielen? Kann man das in Worte fassen?

Das ist dann die Kunst der Kritik, dass das durchkommt (*Interviewer lacht*). Das ist dann das, wo Sie vorher gefragt haben, ob die Gefühlsebene wichtig ist. Ich glaub, dass man da so Sensoren hat, die das bemerken.

Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Es gibt zwei Kippen. Das eine ist, also ich hab's ja schon gesagt, der Kritiker ist vor allem Beobachter, Zuschauer. Seine Kunst ist, das aufzuschreiben, was er sieht. Das ist gefährlich, wenn man beginnt, zu vergleichen und zu sagen „Ja, vor sieben Jahren habe ich einen *Götz von Berlichingen* gesehen, der war ganz, ganz anders gemacht.“ oder so. Also dieses Vergleichen, davon halte ich nicht so viel. Die andere Gefahr ist, dass man versucht, der Ersatzdramaturg, der Ersatzregisseur zu sein und ständig durchdringen lässt „Das hätte ich aber anders gemacht.“ Also ich seh das viel bescheidener, pragmatischer. Ich beobachte, was ich seh, ich versuch das zu beschreiben, ich versuche, die Atmosphäre sprachlich umzusetzen und ich zieh dann meine Schlüsse draus, ob's ein gutes oder schlechtes Stück ist. Das kann dann sehr subjektiv sein. Ich würde sogar sagen, da ist man dann eher geneigt, zu übertreiben. Es tendiert dann eher zum Verriss oder zur Hymne, alles, was mittendrin ist, ist für den Leser wahrscheinlich gar nicht mal so interessant. Das Einerseits-Andererseits hat in einer Kritik relativ wenig Platz. Das klingt jetzt ein bissl unfair, aber ... es ist so. Ich beobachte das auch bei Kollegen. Wir sind da irgendwie Übertreibungskünstler. In beiden Richtungen.

Um den Leser an der Stange zu halten?

Ja, er muss ja auch was Interessantes lesen. Da gibt's ja zwei Ebenen, worüber man berichtet, und der Text selbst hat ja in sich gewisse Gesetzmäßigkeiten. Den man selber produziert, das ist sozusagen eine Skizze von dem, was man da in zwei, drei, vier Stunden gesehen hat. Und das ist eben das Schwierige dran, weil das sind ja nur, wenn's gut geht, 100, 120 Zeilen und Sie können sich's ja ausrechnen, wenn man 15 Darsteller hat, und jeder kriegt 'nen Satz, dann ist das schon wieder zu Ende geschrieben. Also es ist immer ein absoluter, weil Sie sagen subjektiv, ein absoluter Selektionsprozess. Das ist schwierig. Längere Kritiken sind viel leichter zu schreiben als kürzere.

Beruhet Ihr Urteil auf einer Mischung aus Gefühl und Fachwissen?

Ja, würde ich schon sagen. Natürlich ist das eine Sparte, aber ich bin im Journalismus ... ich war lange Zeit politischer Journalist, vom Studium her habe ich Literatur studiert und Theater und seh meine Aufgabe als die eines Journalisten. Man darf das nicht verwechseln, der Fachmann an der Theaterwissenschaft, am literarischen Seminar hat ganz, ganz andere Parameter als ein Journalist. Unsere Aufgabe ist, das, was passiert, in einer relativ einfach erscheinenden Sprache mitzuteilen. Die Kunst ist dann, dass man relativ einfach schreibt und dass da trotzdem viel Substanz drin ist.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Eine schlechte Aufführung?

Ja.

Atmosphärisch an einer gewissen Lustlosigkeit und zu viel Routine, an zu ehrgeizigen Regisseuren, die zu viel hineinpacken, die Sachen für zehn, Ideen für zehn Stück in die Sache hineinpacken. Meistens ist es ein zu großer Ehrgeiz. Und das andere ist halt Dilettantismus, das kennt man: Leute, die sich einbilden, Schauspieler zu sein, wo man merkt, die können das nicht. Oder auch ganz handwerklich, sprachlich, da läuft nichts synchron. Das, was gesagt wird, und das, was getan wird, die Gestik, das passt nicht zusammen. Das ist dann schlecht.

Wenn die einzelnen Elemente nicht zusammenpassen.

Ja.

Welche sind für die ... für Sie die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Die wichtigsten Elemente?

Genau.

Die Frage verstehe ich nicht ganz. Also, die Höhepunkte einer Aufführung?

Nein ...

Also, da bin ich jetzt mal konservativ. Ich sag, man sollte die Sprech- und Sprachkunst nicht unterschätzen. Die hat wahrscheinlich in den letzten 20 Jahren ein bissl gelitten, da hat man eher Wert gelegt auf technische Spielereien und Mätzchen. Da bin ich gerne ein einfaches Gemüt. Mir ist eine Aufführung von Peter Brooks, wo ein einzelner Mann auf die Bühne tritt, schwarz gewandet vor einem schwarzen Hintergrund, der spielt den König Lear als One-Man-Show ohne irgendwelche Mätzchen und das ist authentisch und kommt rüber, das ist mir lieber als ein großer Zirkus, wo man eigentlich nur abgelenkt wird, von dem, was der vielleicht gar nicht zu sagen hat. Die technischen Mätzchen sind schon auch wichtig, und wenn sie gut gemacht sind, sind sie schon auch erstaunlich. Es gibt Theatergruppen, die sind fantastisch in dem, was sie parallel alles vollführen können. Jetzt einmal war die Toneelgroep aus den Niederlanden bei den Festwochen. Die können wahnsinnig viele Register ziehen. Aber das ist schon sekundär zu dem, was wichtig ist, die Sprache und ob der Schauspieler einen anspricht und ob der Regisseur die richtigen Ideen gehabt hat, um das Stück wieder zu beleben. Das ist immer ein Wiederbelebungsprozess. Da hat man einen Text und der ist recht gut, das hat mir jetzt vor kurzem ein Burgschauspieler gesagt, Shakespeare ist recht gut, und dann fangen wir an zu spielen und dann beginnt er wieder zu leben. Das ist jetzt eine Metapher, aber um das, glaube ich, geht's.

Und wie wichtig ist Regie in dem Ganzen?

Die Regie ist sehr, sehr wichtig, wird aber meiner Meinung nach ein bisschen überschätzt in den letzten Jahren. Man redet immer, ich nehm das Schlagwort nicht gerne in den Mund, vom Regietheater, aber wenn das ein Text ist, zum Beispiel von Shakespeare, von Molière, von Goethe und da heißt's heute *Iphigenie auf Tauris* und dann schaut man sich das an und denkt sich „Ich kenn doch den Text, ich hab den nicht wieder erkannt.“ Dann ist das ein Wichtigmachen von Regisseuren, relativ oft. Was nicht heißt, dass es auch Produktionen gibt, die relativ weit weg sind vom Original, die auch gut sind. Aber das ist eher die Ausnahme ... Also: Ohne Regisseur geht nix.

Das heißt: Werktreue ist Ihnen wichtig?

Man muss das richtig deklarieren: Wenn da *Richard III* steht, erwarte ich mir schon, dass das *Richard III* ist. Wenn da steht „Nach *Richard III*“, dann ist das eine andere Sache. Aber Auswahl ist es immer. Das wissen Sie ja, wenn man ein normales klassisches Stück jede Zeile spielen würde, dann wären das sehr, sehr lange Stücke ... Aufführungen.

Aber das heißt, das hängt vom Anspruch ab, das ... den der Regisseur sich selber stellt.

Ja ... ja, ich komm noch einmal zurück. Ich glaube, es geht da um Werktreue. Also nehmen wir an ... ganz berühmtes Stück, ja, den *Faust*. Da gibt's gewisse Sachen, die der Goethe darin ausdrücken wollte. Und wenn da jetzt jemand kommt und sagt, Faust ist der typische Vorkämpfer des Marxismus und der presst dann in diese Form Dinge hinein, die nicht drinstehen, dann finde ich das ein bisschen läppisch. Werktreue heißt, nicht gegen die Intentionen des Autors zu verstoßen.

Da soll sich der Regisseur lieber ein eigenes Stück schreiben, in Klammer lassen.

Ja, genau.

Ok. Muss das Urteil begründet werden?

Warum ein Kritiker das und das schreibt? Das kommt relativ oft zu kurz. Weil, wie gesagt, mit der Beschreibung ... in der Beschreibung ist ja auch schon das Urteil auch drin. Ich glaube nicht, dass wir da so brav Aufsätze schreiben sollen, die dann einem Gerichtsprotokoll gleich kommen. Aber es wäre natürlich schon gut, wenn man so seine Eindrücke schon auch begründet, warum das so und so ist. Aber das kommt, glaub ich, so im Vergleich, ich red jetzt nicht nur von mir, sondern von allen Kritiken, die ich in letzter Zeit so les, kommt das eher recht kurz.

Mhm.

Also nehm ich an, wird das nicht so wichtig sein.

Das heißt, Sie schreiben zum Beispiel „Das Stück ist schlecht.“ ... Aber dann begründen Sie's ja auch, oder?

Das begründe ich ja durch die Schilderung.

Mhm. Das heißt, es geht nicht so sehr um eine definitive Begründung „Das ist schlecht, weil so und so“, sondern das wird implizit ... zwischen den Zeilen ... in der Kritik klar.
Ja.

Das wird nicht immer definitiv ... ah ...

Das kann man nicht logisch abhandeln. Das wär ein bissl seltsam. Weil dann würd's ja die ideale Vorstellung geben, von der man nicht abweichen dürfte. Und das glaube ich nicht, das sind ja nur Varianten zu einem Block, der schon da ist.

Wo liegen für Sie die Schwierigkeiten der Beurteilung einer Aufführung?

Da gibt's ein ganz einfaches Prinzip. Der Kritiker geht, nehm ich einmal an, mindestens 100 Mal pro Jahr ins Theater und wenn er das ernst nimmt, sind das nicht nur diese 100 Abende, sondern das ist der Tag danach, wo er das schreibt, die Zeit davor, wo er das Stück liest, sich informiert und sich Gedanken macht, das heißt man kann ... man hat nur begrenzte Zeit für ein Stück, die Vorbereitung ... Man muss sich ja vorbereiten auf so einen Theaterabend. Und wenn das, sagen wir, 20 Stunden sind, ist das sehr, sehr viel. Eher sind's vielleicht zehn Stunden insgesamt, also alles, das Schreiben, das Anschauen und davor, das Vorbereiten. Wenn ich mir aber anschau, wie lange ernsthafte Regisseur und Theatertruppen an einem Theaterstück üben, dass das oft sechs, acht, zehn Wochen geübt wird, dann ist die Rollenverteilung sehr, sehr ungleich, weil da sind auf der einen Seite die Profis, die in allen Feinheiten das Stück kennen, vielleicht auch ein bisschen betriebsblind werden dadurch, aber die kennen das. Aber dann kommt der Kritiker, und der kennt das nur sehr oberflächlich. Der hat aber wieder den Vorteil, dass der wahrscheinlich schon den zehnten Wallenstein sieht. Aber das ist schwierig. Das zweite ist natürlich die Tagesform. Theater ist am Abend, man hat meistens schon einen ganzen Arbeitstag hinter sich, es ist schwierig, diese Konzentration aufzubringen, weil das ist dann wirklich Arbeit, das ist ja nicht nur ein genussliches Anschauen, wo ich sag „Jetzt unterhalte ich mich und ergötze mich und lass mich belehren.“, sondern da ist ein bissl mehr dahinter. Also man ist ja fast schizophren. Man beobachtet ein Stück und beobachtet sich dabei, wie man später dann formulieren wird, was man gesehen hat. Das ist wahrscheinlich das Schwierige daran.

Das heißt, die notwendige Distanz dann auch wieder zu bekommen.

Ja. Man soll einerseits involviert werden, andererseits muss man eine kritische Distanz haben. Das ist nicht so leicht. Für mich. Vielleicht gibt's auch Leute, denen das leicht fällt.

(Interviewer lacht) Ja, Schizophrene.

Bitte?

Ja, Schizophrene zum Beispiel.

Ja (*lacht*).

Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Generierungsformel, nach der das Stück funktioniert, und beurteilen diese?

Im Vorheinein, dass ich mir überleg ... Nein, da bin ich ganz naiv. Ich lass mich überraschen. Das ist ... Ich kenn das Stück und mache mir Gedanken. Und dann denke ich mir, womit wird der oder die ... Regisseurin mich jetzt überraschen. Das ist ein gewisser naiver Zugang, aber das ist der einzig mögliche Zugang, meiner Meinung nach. Dass man überrascht wird, dass man was dazulernt. Aber ... wie soll man sagen, je vorbelasteter man da hineingeht ... es gibt auch Leute, die sagen „Ich les das Stück vorher nicht. Ich möchte mich nicht sozusagen präjudizieren.“ Das finde ich ein bissl falsch, weil Gedanken macht man sich ja immer, auch wenn da nur steht ... was weiß ich ... „Gusenbauers Ende“ (*Interviewer lacht*). Da Stück kennen wir beide nicht, aber da macht man sich so seine Gedanken, aber wahrscheinlich, das Schwierige ist, wenn man sich schon seine Vorurteile gebildet hat, was weiß ich, man hat schon zehn Mal eine Aufführung vom Marthaler gesehen und, nehmen wir mal, man mag ihn sehr gern, dann ist es sehr schwierig, dann aus der Schiene herauszukommen, dass man ihn großartig findet und umgekehrt, man mag den Marthaler überhaupt nicht, dann ist es relativ schwierig, bei der siebten, achten Aufführung zu sagen „Das finde ich zwar toll und neu und interessant.“ Das habe ich gemeint mit der Naivität. Man müsste eigentlich immer als Kritiker ganz, ganz offen und wach hineingehen. Was bedeutet mir dieser Abend? Was bedeutet mir dieses Stück, diese Inszenierung?

Mhm.

Und das über lange Zeitstrecken zu behalten, ist wahrscheinlich schwierig.

Mit der Generierungsformel hab ich eigentlich gemeint, aber wahrscheinlich schlecht formuliert, die Aufführung selbst, alles eingeschlossen, also Schauspiel, Regie, ah, Bühnenbild und so weiter. Suchen Sie da eine Generierungsformel, nach der eine Aufführung funktioniert?

Ah, darüber mache ich mir keine Gedanken. Also ich brech's wieder auf was ganz Einfaches herunter. Ich wäre mir selber suspekt, wenn ich einmal in einer Aufführung alles schlecht finde, wissen Sie was ich meine? Da spielt der Hauptdarsteller schlecht und dann sagt man „Auch die Beleuchter waren schlecht und die Kostüme waren schlecht“ Aber ich hab die Frage nicht ganz verstanden.

Ahm, die Frage ist die, ob Sie danach suchen, so was Ähnliches wie einen Schlüssel zum Stück oder einen ... das Zentrum, den Kern, oder den Plan, nach dem das Stück funktioniert, ahm, weiß nicht, ob man das sagen kann, die Hauptaussage, so in die Richtung. Ob Sie versuchen, das herauszufinden und das an den Leser weiterzugeben. Das habe ich mit Generierungsformel gemeint.

Das ist eine dialektische Frage. Ich geh ja hin und habe wahrscheinlich schon, ich hab's ja beschrieben vorhin, dass ich mich mit den Stücken beschäftige, hab meine Vorstellung davon, was die Hauptaussage des Stückes ist, was das Ganze soll, was das für uns noch immer zeitgemäß macht, und dann präsentiert mir jemand, der wahrscheinlich noch viel, viel stärkere

Überzeugungen von diesem Stück hat, sonst würde er's ja nicht inszenieren, und der anscheinend eine ganz starke Beziehung, ganz starke Gefühle zu diesem Stück hat, wenn man nicht davon ausgeht, dass das lauter Zyniker sind, die Regisseure und die Journalisten, aber das ist dann eine Konfrontation, weil der wird wahrscheinlich nicht deckungsgleich sein mit mir. Und aus dieser Dialektik ... das ist eine spannende Beziehung natürlich, weil, wenn das gut gemacht ist, wird er mich überzeugen davon, dass meine Sicht des Stückes relativ naiv war oder eben nicht das Ganze gesehen hat oder genau diesen Teilaspekt, den der betont, nicht gesehen hat. Wenn's schlecht gemacht ist, werde ich wahrscheinlich in meinen zuvor gefällten Urteilen über das Stück bestärkt werden und sagen „Ich weiß das eigentlich besser als der Regisseur.“ Das ist, glaub ich, jetzt ungefähr beantwortet.

Genau. Letzte Frage: Was sagen Sie zum Satz „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes.“?

Das ist ein schöner, poetischer Satz. Da kann man nichts dagegen sagen.

Würden Sie unterschreiben.

Ja. Ich würde sogar sagen „Die Wahrheit ist symphonisch.“ Es gibt verschiedene Wahrheiten.

Mhm. Und eine Rezension stellt nicht den Anspruch auf die absolute Wahrheit.

Um Gottes Willen, nein. Auf keinen Fall, da müssten Sie mal wissen, wie Kritiker untereinander reden. Da wird dann auch danach noch gestritten und da rauft man sich zusammen. Das Interessante ist ja, dass man Kollegen niemals ausrechnen kann, selbst wenn man glaubt, ich weiß jetzt, wie der Ronald Pohl schreiben wird oder ... die überraschen einen immer wieder am nächsten Tag. So ist das.

Das heißt, das ist das diskursive Element.

Ja, ja. Das ist ja das Spannende dran, um Gottes Willen. Wenn's da absolute Wahrheiten geben würde, das wäre tödlich. Da könnten wir Messen aufführen, da brauchen wir keine Theaterstücke (*lacht*).

Gut, Herr Mayer, das wär's gewesen.

Gut. Und das verwenden Sie jetzt in Ihrer Diplomarbeit?

Ganz genau so ist es.

Ok.

Herr Mayer, herzlichen Dank.

Sie arbeiten für die Oberösterreichischen Nachrichten?

Ganz genau so ist es.

Das muss ich mir mal anschauen. Wann schreiben Sie als nächstes?

Ahm. Ich bin aber nicht in der Kulturabteilung, sondern im Lokalen.

Ok, viel Spaß im Job noch. Auf Wiederhören.

Interview mit Werner Krause, *Kleine Zeitung*, Graz**Erste Frage: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?**

Ah, wenn sie in sich schlüssig ist, stimmig, ja, irgendetwas Bleibendes vermittelt, etwas, was ich als Kritiker mitnehmen kann, wo ich dem Publikum auch sagen kann. „Da ist was eher Bleibendes.“ Wenn man so will, eine gewisse Halbwertszeit des Ganzen ... wenn man draußen ist aus dem Theater ... Aber bin ich laut genug?

Ja, ich hör Sie gut. Was Bleibendes, was kann das zum Beispiel sein?

Mein Gott, das kann in alle Richtungen gehen. Ich glaube, da müsste man wirklich eher vom Stück ausgehen. Bleibend ist für mich immer eine Atmosphäre, eine, ja, in sich stimmige Aufführung, ob das jetzt eine Tragödie oder Komödie ist, würde ich eigentlich gar nicht so unterscheiden.

Und was Bleibendes heißt, es muss in irgendeiner Form einen Eindruck hinterlassen.

Auf jeden Fall. Wobei ich gleich dazusagen kann, es ist leider ein abgedroschenes Wort, aber ganz speziell meine ich damit nicht im weitesten Sinne das Betroffenheitstheater. Ich bin der Meinung, aber das kommt vielleicht später, dass das Theater gar nicht mehr die Möglichkeiten hat, wirklich betroffen zu machen, sondern es muss auf andere Weise funktionieren. Das meine ich vielleicht auch mit dem Bleibenden.

Ahm, aber wenn's nicht betroffen machen kann oder soll, was kann es dann?

Es kann, es ist vielleicht ebenso abgedroschen, es kann sehr berührend sein.

Wo ist der Unterschied?

Betroffenheit kommt mir immer zu direkt daher, man merkt meistens die Absicht dahinter und ich bin eher für das Unterschwellige, was wirklich greift, auch später erst greift, wo man sich sagt „Hoppla, da war eigentlich doch eigentlich viel mehr dahinter – um bei einer Komödie zu bleiben – als irgendein Geblödel“

Dieser Eindruck, den es hinterlassen soll, muss nicht sofort, vordergründig gleich spürbar sein, er kann auch sickern?

Ja, ja. Natürlich.

Aber kann man das zusammenfassen, ein emotionaler oder intellektueller ... intellektuelles Berührtsein?

Ja, ich würde sagen, eine Mischung aus beiden. Das meine ich auch mit schlüssig. Damit gebe ich mich zwar selber auf ein niedrigeres Niveau, indem ich sage „Theater soll nicht zu kopflastig sein.“, aber das meine ich schon damit, aber vielleicht kommen wir auch noch später drauf, dass ich das präzisieren kann, was ich damit meine.

Stimmig heißt für Sie, dass es keine Brüche geben darf?

Tschuldigung, jetzt war's bei mir ...

Stimmig heißt für Sie, dass es keine Brüche geben darf?

Durchaus. Das eine schließt das andere nicht aus, Stilbrüche noch und noch, aber, ja, sie müssen einfach nachvollziehbar sein, ja, da kommen wir auch später drauf, nicht nur jetzt für ein paar Einzelne, sondern, das meine ich jetzt nicht populistisch, für jeden, der da im Theater sitzt.

Mhm. Welche sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Mhm, jetzt muss ich wirklich ein bissl nachdenken ...

Gern.

Naja, ein Hauptkriterium ist sicher der Zugang des Regisseurs zum Stück, wobei ich auf Werktreue überhaupt keinen Wert lege, aber es sollte natürlich Wiedererkennungswert haben das Ganze, ah, naja, dann sind wir wieder beim eh schon früher Angesprochenen, (dass es, Anm. H. S.) wenn der Vorhang nieder geht, nicht wirklich zu Ende ist, insofern sollte es natürlich auch intellektuelles Theater sein, das sich eben dann noch weiterspinnt oder weiterspielt im Kopf, also, es soll durchaus schon herausfordernd sein, das Publikum fordern und natürlich auch den Kritikern fordern.

Im Sinne von Provokation?

Tschuldige?

Im Sinne von Provokation?

Nein, überhaupt nicht. Ich glaube auch da, das ist längst, längst Vergangenheit ... das war mal eine Funktion des Theaters, die vielleicht wichtig war in den 70ern, aber von da ist es ... gilt für mich, man merkt die Absicht und ist verstimmt.

Ist das das Betroffenheitstheater, von dem Sie gesprochen haben?

Bitte?

Ist das das Betroffenheitstheater, von dem Sie gesprochen haben?

Nein, das platte, versuchte, bemühte Theater, das provozieren will, aber wirklich nicht kann.

Ok, wir waren ...

Soll ich Ihnen zwischendurch konkretere Beispiele nennen?

Ahm ...

Muss nicht sein, gell.

Muss nicht sein, nein, wir können durchaus beim Abstrakten bleiben. Ahm, wir waren bei den Maßstäben. Wollten Sie da noch was anführen?

Naja, mit ein Kriterium ist immer, also es soll schon ein Gesamtes ergeben. Damit meine ich nicht ein Gesamtkunstwerk, sondern für mich ist ganz wichtig, die Komponenten, die für mich im Theater entscheidend sind, wie die zusammenspielen, das ist ja nicht nur die Arbeit mit Protagonisten, das ist die ... die ... gesamte Arbeit mit dem Ensemble, das sich der Regisseur wählt, das ist natürlich auch Licht, für mich, da bin ich im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern überhaupt nicht der Meinung, zum Beispiel Einsatz zusätzlicher Mittel wie Musik ... also, es besteht ja da noch immer ein Grubenkampf: Darf's Musik im Theater geben? Ich sag schlicht „Ja, wenn's dem Stück dient, warum nicht? Beziehungsweise auf jeden Fall.“ Also es muss auch hier ein Ganzes ergeben. Da steht's und fällt's mit der Arbeit des Regisseurs und nicht mit dem Stück selber.

Wie wichtig ist in dem Ganzen dann die Regie für Sie?

Naja, hab ich jetzt zum Teil eh beantwortet. Sie ist das um und auf. Wobei, ja, jeder Regisseur – wenn man jetzt bei größeren Theatern bleibt – die manchmal schon sehr undankbare Aufgabe hat, dass er irgendwas Neues finden muss, oder glaubt, finden zu müssen, er kriegt ja gut bezahlt dafür, und muss halt immer einen neuen Zugang finden, wogegen grundsätzlich ja

auch nichts zu sagen ist, weil man will nicht das zehnte Mal, keine Ahnung, den Nestroy oder Raimund sehen in traditioneller Aufführung ... aber wie gesagt, dieser Zugang muss für mich plausibel sein, nachvollziehbar. Insofern habe ich überhaupt kein Problem mit dem viel zu weiten Begriff Regietheater. Mir ist das grundsätzlich relativ egal, ob das zeitgetreu ist, ob's im Mittelalter spielt oder in der Gegenwart, nur muss auch das nachvollziehbar sein und schlüssig.

Und das ist auch der Grund, warum Sie auf Werktreue keinen Wert legen, weil Sie sagen „Der Regisseur soll aus dem Stück was Zeitgemäßes holen, was er für wichtig hält.“?

Na ja, bei zeitgemäß oder ... es gibt das grauenhafte Wort heute ... gerade da ist bei mir ein Punkt, wo als Kritiker eher die Alarmglocken läuten, weil einfach ... das ist etwas, was sich für mich selbstverständlich versteht, dass, wenn man ein Stück macht, dann will man damit natürlich auch irgendetwas – wenn man nicht in einem, das meine ich jetzt nicht abwertend, in einem Komödienstadl ist, wo man halt einfach Unterhaltungstheater macht, fröhliches – da muss halt irgendeine Intention dahinter stecken, warum er das Stück macht. Nur, wenn man dann irgendwelche Krücken strapazieren muss, mit Krücken meine ich jetzt intellektuelle, um zu erklären, warum das Stück, wie es oft heißt, so heute wie noch nie war, ahm, fangen bei mir eher die Alarmglocken zu schrillen an. Ich nenne nur wirklich ein Musterbeispiel: Anfang der 90er-Jahre, in dem Fall kann man es ja dazu sagen, ich komme aus Graz, die Nähe zu Jugoslawien war gegeben, die Nähe zum Jugoslawien-Konflikt, und jedes Stück, das in Graz gezeigt wurde ... damals haben wir noch ab und zu Regisseure interviewt oder Regisseurinnen, und das war eigentlich schon eine Spaßfrage, dass man gesagt hat „Welche Rolle spielt der Jugoslawien-Konflikt?“ und dann ist als Antwort gekommen „Ja, der ist bedeutend wie nie!“ Und das war ganz wurscht, ob es ein Nestroy war oder was auch immer, ein Anzengruber ... ah, wie gesagt, ich glaube auch, da ist eher die Aufgabe des Kritikers, dass er sagt „Hoppla, so aufpumpen kann man das jetzt auch nicht unbedingt.“

Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Ah, also grundsätzlich ist es ja in jedem Fall subjektiv. Was eine objektive Kritik wäre, dass ich den Inhalt nacherzähle und dass ich vielleicht darauf hinweise, ob da oder dort Kürzungen sind, ob's originalgetreu ist und, wenn's ein ausländisches Stück ist, ob die Übersetzung gut war oder schlecht war oder welche gewählt wurde. Alles darüber hinaus ist natürlich eine Bewertung und ist subjektiv und ich glaube, von dem lebt ja ... man kann den Beruf überhaupt in Frage stellen, eines Kritikers, aber er hat halt eine Funktion ... ah, was sie nicht sein soll, ist klarerweise verletzend, in keiner Weise, also weder den Schauspielern gegenüber, noch dem Regisseur gegenüber.

Beruht Ihr Urteil aus einer Mischung zwischen Gefühl und Fachwissen?

Ja, würde ich auf jeden Fall sagen. Also ich vertrau ... oder versuche eigentlich immer mehr, vielleicht kann man das dazusagen, ich mache das jetzt bald 30 Jahre ... ich versuche eigentlich immer mehr, meinen Gefühlen zu vertrauen dabei und ...

Warum?

Bitte?

Warum?

Das kann ich eh vielleicht am Beispiel von Uraufführungen nehmen ... ah, vor allem am Beginn habe ich sehr, sehr viele Texte vorab gelesen, einmal, zweimal, ah, bis ich mir gedacht habe „Eigentlich ist es fast unfair den ... wie viel Leute da auch immer drinnen sind ... 500, 700, den anderen Leuten gegenüber, weil warum soll ich mehr wissen als die?“ Und das

zweite Problem ist, dass, wenn ich einen Text lese, ah, vor allem, ich bleibe jetzt noch einmal bei den Uraufführungen, dass man sich natürlich, vor allem, wenn man den Beruf länger macht, eine Vorstellung macht vom Stück, und das Wort Vorstellung ist für mich da sehr zweischneidig, weil zwangsläufig, wenn man den Text liest, inszeniert man im Kopf schon ein bissl mit, man kriegt ein ungefähres, zumindest auch wieder subjektives Bild, wie die Figur ausschauen kann und geht eigentlich nicht mehr unbelastet hinein und mir ist das Unbelastete immer wichtiger, dass man sagt „Ok“, noch mal, „da sind hunderte Leute im Saal, die wissen auch nicht viel, was sie erwartet, warum soll ich mehr wissen?“

Aber Sie wissen wahrscheinlich auch deshalb mehr, weil sie mehr Theatererfahrung haben.

Natürlich. Natürlich kommt das dazu, natürlich bleibt das auch nicht aus, dass man im Lauf der Jahre, wenn man jetzt im Gegenwartstheater ist, Autoren, Autorinnen hat, die man lieber hat als andere, das spielt schon wieder ins Subjektive hinein, das man dann nach Möglichkeit zurückstecken oder -stellen sollte, aber es geht natürlich nicht immer, nicht.

Aber ist die Kenntnis des Stückes auch nicht ein bissl Hilfe, ah, um das Stück besser bewerten zu können?

Ah, nein, nein, es ist nicht so, dass es unwichtig ist, ich habe jetzt einmal speziell vom Gegenwartstheater gesprochen, aber auch da bin ich der Meinung ... um jetzt doch noch mal ein aktuelles Beispiel zu nennen, ich habe diese zwei *Wallenstein*-Versionen gesehen, diese lange in Berlin und ... und ... sowohl da, wie auch dann in Wien, die Leute sind im Theater gesessen mit den Textbüchern und das ist ... wobei da jetzt auch ein wichtiger Aspekt schnell kommt, weil ich glaube, es überhaupt nicht Aufgabe des Kritikers ist es, sich mit dem Publikum auseinanderzusetzen, in keiner Weise, es sei denn, es stört einfach unheimlich die Aufführung durch irgendwelche Sachen, aber es ist überhaupt nicht die Aufgabe von uns Kritikern, das Publikum zu belehren, ihm vielleicht vorzuführen, wie naiv ... oder ... oder ... unter Anführungszeichen „dumm“ es jetzt gewesen ist, das ist überhaupt nicht unsere Aufgabe ... aber genauso dumm ist es nach meiner Meinung nach, da jetzt zu sitzen, wie's überall Kollegen tun, noch viel stärker in der Musik, die auch mit den Partituren hineingehen, und eigentlich auf das Eigentliche vergessen, nämlich auf das, was auf der Bühne ist.

Aber es könnte auch eine Hilfe sein, um, ah, Veränderungen festzustellen.

Natürlich, ja.

Aber für Sie nicht.

Bitte?

Aber für Sie nicht.

Ah, jetzt bin ich bei der Frage ein bissl hängen geblieben.

Ah, die ... die Veränderungen ... also das Textbuch, das helfen kann, Veränderungen festzustellen, ist für Sie keine Hilfe. Oder das ist ...

Es ist nicht so relevant für mich. Man kann bei einem Shakespeare-Stück stundenlang debattieren, ob jetzt die gewählte Übersetzung die gute, die beste war oder schlecht war, aber ich glaube auch da, man kann ja den Text nicht unabhängig von den Figuren sehen, wenn das einen Sinn ergibt, warum soll man nicht, keinen Ahnung, noch einmal Shakespeare, nicht etwas von Thomas ... Thomas Brasch nehmen oder ... oder von den jüngeren Übersetzungen den Erich Fried, die natürlich auch ihrerseits schon wieder abweichen von anderen Übersetzungen.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Puh, für mich ein Indikator sind da schon die Schauspieler. Ah, man spürt relativ bald, mit welcher Intention, mit welcher Ambition sie dabei sind, ah, aber für mich ganz, ganz wichtig, das sage ich jetzt nur am Rande dazu, ich war fünf Jahre lang, jetzt heißt das sogar Chefdramaturg beim steirischen Herbst, hab also relativ viel, für mich zum Glück, mit der anderen Seite zu tun gehabt, also mit der Entstehung von Stücken, ah, bis hin zum Lesen von Kritiken, wo man aber plötzlich auf der anderen Seite steht, nämlich als mitverantwortlich für das Stück, ah, wie gesagt, das war für mich sehr, sehr hilfreich als Kritiker, weil ich gesehen hab, was man eigentlich anrichten kann und in Wahrheit richten wir eigentlich furchtbar viel an, weil wir da oft mit 70, 80, 90 Zeilen durchaus sehr negativer Kritik eine Arbeit von zwei Monaten oder mehr auch zunichte machen, zunichte ist übertrieben, aber sehr, sehr in Grund und Boden schreiben, nicht, da habe ich schon sehr, sehr viel Respekt bekommen ... Aber wo waren wir jetzt? *(beide lachen)*

Ahm, bei der schlechten Aufführung.

Schlechte Aufführung, ja.

Genau.

Also für mich ganz, ganz wichtig, da bin ich wieder geschult beim großen George Tabori, da durfte ich oft Mäuslein sein und zuschauen, für mich ganz wichtig ist immer, vor allem, wenn es ein Mehrpersonenstück ist, ah, gar nicht so sehr, wie der Regisseur – natürlich ist's wichtig, die Arbeit des Regisseurs, das ist das um und auf, Schauspieler wollen geführt werden, bis zu einem gewissen Grad, man kann sie wunderbar motivieren – aber für mich ganz wichtig ist, wie mit dem gesamten Ensemble gearbeitet wird, das heißt, es ist eigentlich, und das habe ich beim wunderbaren Tabori immer wieder gesehen, dass es für ihn eigentlich keine Nebenrolle gibt, sondern ganz im Gegenteil, der hat oft in den ersten zwei Wochen nur mit den Leuten geprobt, die vielleicht fünf Sätze zu sagen haben, und denen aber zu verstehen zu geben, dass sie ganz, ganz wichtig sind, was ja auch stimmt, und eben nicht herumstehen, wie die berühmten Krippenfiguren und warten, wo man schon drei Minuten vorher sieht, hoppla, jetzt hat er dann seinen Einsatz wieder oder jetzt sagt er was *(Interviewer lacht)*.

Das heißt, Sie kennen das an den Nebenfiguren, eine schlechte Aufführung?

Teilweise schon, ja, freilich.

Da erkennt man die Sorgfalt.

Das ist ein schönes Wort, ja, einfach die kollektive Arbeit mit dem gesamten Ensemble. Wobei das jetzt natürlich nur für Mehr-Personen-Stücke gilt, aber ... schlechte Aufführung ... sonst ... na ja, wie gesagt, für mich steht und fällt das immer mit der Regie, nicht, der ist, der ... der ... Regisseur oder die Regisseurin ist der Dirigent des Ganzen und wenn er sich im Ton völlig vergreift, dann bin ich nach einer Viertelstunde sehr verstimmt auch.

Welches sind für Sie die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Tschuldigung, jetzt waren Sie wieder weit weg.

Oje. Welches sind für Sie die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Puh ... vieles ... ich müsste eigentlich nur filtern, aus dem, was ich eh gesagt habe. Da gilt noch einmal: Wie gut arbeitet der Regisseur? Was will er ausdrücken? Was ist der Hintergrund des Stückes? Was ist der Hintergrund der Aufführung? Warum macht er sie? Ja ...

Das heißt, die Hauptsache ist die Regie und alles andere ...

Nein, nein, um Gottes Willen, natürlich kommen die Akteure dazu, aber es liegt halt, noch einmal, wie bei einem Dirigenten daran, dass er, jetzt rede ich nicht von der obersten Liga der Schauspieler, da ist es ja oft umgekehrt, dass der Schauspieler das Stück macht und nicht der Regisseur, ich rede eher vom ... unter Anführungszeichen „Stadttheater“, natürlich steht und fällt das auch oft mit den Schauspielern, unabhängig von der Regie.

Mhm. Aber der Regisseur ist praktisch das Zentrum, um den herum ...

Na ja, notgedrungen, wenn jemand sechs Wochen, oder je nachdem, was er für Arbeitsbedingungen hat, beim Herrn Perceval waren's glaub ich vier Monate in Summe, ist natürlich der ... sollte der der Motor sein des Ganzen, der das voranbringt, in welche Richtung auch immer.

Muss das Urteil begründet werden?

Ja, auf jeden Fall.

Ist ... ist ... ist Ihnen das wichtig?

Ja, sehr.

Ist das vielleicht sogar wichtiger als das Urteil selbst?

Tschuldigung, jetzt habe ich schon wieder ...

Ah, ist das vielleicht sogar wichtiger als das Urteil selbst? Das Begründen?

Die Begründung?

Ja.

Ja, für mich ergibt sich das eine aus dem anderen.

Ah, wo liegen für Sie die Schwierigkeiten der Beurteilung einer Aufführung?

Die Schwierigkeiten ... Ich kann's eher mal umdrehen, mein Wunsch wäre – aber dem kann man leider nicht entsprechen, speziell eben bei einer Tageszeitung – ahm, mein Wunsch wäre, dass man eine Aufführung zumindest zweimal, wenn nicht sogar dreimal sehen kann, könnte, weil der ganze Tagesjournalismus einfach in so viel Sachzwänge, auch schon zeitlich, hineingeht, dass ich einfach weder dem Stück noch der Regie noch dem ganzen Theater in irgendeiner Form noch gerecht werden kann, also, die weit, weit über das Subjektive hinausgeht. Damit meine ich das zunehmende Ad-hoc-Urteil, sprich die ... das Überhandnehmen von Sofort-, also von Nachkritiken, die ja oft, oder des Öfteren zu peinlichen Korrekturen dann führen, wo dann Kritikerkollegen dann am nächsten Tag schreiben „Hoppla, bitte, da habe ich mich irgendwie vertan.“, nicht, haben wir durchaus schon gehabt, das heißt es muss, ah, um das Urteil halbwegs – jetzt sind wir wieder bei der Begründung – um das halbwegs zu beurteilen oder beurteilen zu können, muss einfach ein bissl ein Abstand sein, in einem Printmedium, beim Hörfunk ist das wieder anders, da ist es so, wie man weiß, dass sie in Wahrheit eh die Generalprobe anschauen, und dann so tun, als würden Sie ein Ad-hoc-Urteil ...

Also die Schwierigkeit ist, dass man nur eine Aufführung ... oder die Aufführung nur einmal sieht und dann bewerten muss?

Natürlich, ja, ja. Und wir natürlich alle fernab von dem Klischee leben, dass ... das mag's vielleicht wirklich gegeben haben und war sicher eine wunderbare und kreative Zeit der ... der Wiener Kaffeehausliteraten und wunderbaren Kritiker, die ... die ... tatsächlich oft sich nur auf die Aufführung konzentrieren haben können. Ihnen brauch' ich ja eh nix zu erzählen,

unser Beruf schaut ja wirklich oft so aus, dass man fünf Minuten vor der Aufführung da hineinstolpert, auch das ist der Subjektivität nicht grad dienlich, oft, weil man völlig gestresst und geschlaucht da hineinstürzt und hineinstürmt, gerade dass man pünktlich ist. Für mich ... das ist nur ein frommes Wunschenken, dass man sagt „Morgen mag ich noch nichts schreiben, ich muss das noch überdenken.“ Ist nicht machbar, nicht.

Weil Sie gesagt haben „Das ist der Subjektivität nicht dienlich“, das heißt, ahm, um subjektive Eindrücke auch wirklich aufnehmen zu können.

Ja, ja.

Ok. Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Art Generierungsformel, nach der das Stück funktioniert, und beurteilen diese? Oder: nach der die Aufführung funktioniert ... und beurteilen diese?

Ich selber? Nein, nein. Ich versuche einfach, das, was ich sehe, zu bewerten, zu ... zu ... zu beurteilen, zu beschreiben, aber ... aber nicht irgendwelche anderen Konzepte zu entwerfen. Da vielleicht lehrer- oder oberlehrerhaft zu ...

Nein, das war auch nicht die Frage oder das, was ich meinte, sondern, ob Sie versuchen, aus dem Stück heraus, um zum Zentrum zu gelangen, ahm, so eine Art Schlüssel zu finden, nach dem das Stück funktioniert, so eine Art ...

Ja, natürlich ...

Ok, letzte Frage: Was sagen Sie zum Satz „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes“?

Ja, eins zu eins übernommen. (*beide lachen*) Von wem ist er?

Oh Gott, weiß ich jetzt nicht mehr, kann ich Ihnen aber mailen ...

Nein, nein ...

Schalkowski heißt er, glaube ich.

... das ist der Kern, da wird viel zu lang und zu kompliziert herumgeredet.

Was gefällt Ihnen besonders am Satz?

Nein, dass es wie bei einem Mosaik oder einem Puzzle ein Teil unter vielen sein soll, ergänzt natürlich durch – das habe ich auch früher gemeint – durch die Meinung des Publikums, aber es ist überhaupt nicht, und darf nicht die Aufgabe von einem Kritiker sein, sich jetzt mit dem Publikum zu beschäftigen, ob das jetzt möglicherweise an falschen Stellen lacht, ist halt auch eine subjektive Reaktion. Ich glaube, wir sollten, wir Kritiker sollten uns nach vorne richten, außer die Leute stören einfach wirklich die Aufführung durch irgendwelche Blödheiten.

Ahm, aber Sie meinen, dass eine Kritik, ahm, auch einen Diskurs-Charakter hat und insofern nur eine von vielen möglichen ... Möglichkeiten ist.

Ja, ja. Wobei es natürlich ... ja, es gibt natürlich immer wieder Inszenierungsmoden ... es gibt ja wirklich Inszenierungstrends und jetzt geht's halt in die Richtung, dass ... es gibt ja ein paar schöne Beispiele, es gibt ein paar ganz miserable, ein Stück nach Marke des Films, jedes Stück kann in 90 Minuten gespielt werden und da sind wir schon wieder beim Subjektiven und beim Vorabgroll, dass ich mir schon manchmal denk „Genau das muss es eben nicht. Warum gibt man dem Stück nicht die Möglichkeit, sich zu entfalten?“ Was oft wichtig ist. Da brauchen wir eh nicht reden, aber eher im klassischen Bereich. Aber ich habe ein paar sehr schöne, wie heißt er, vom Thalheimer, der halt alles auf 90 Minuten herunterskelliert hat und es funktioniert, aber das ist seine Handschrift geworden, und *Die drei Schwestern* war

das, das hat halt wirklich funktioniert. Damit sollte man's dann bewenden lassen. Das ist einer der's wirklich gut kann. (*Informationen im Off*) Aber Theater soll sich nicht an Filmlängen orientieren.

Ok, Herr Krause, das wär's gewesen.

Ich hoffe, es ist dienlich und verständlich.

Auf alle Fälle.

Ja, interessieren würd mich, was dann dabei herauskommt.

(*Infos im Off*) Was mir wichtig gewesen wäre, was mich bei Kritikerkollegen eigentlich so ärgert, das ist, dass man eigentlich nie vergleichen darf. Mit Vergleichen meine ich jetzt, also ich war früher relativ oft in Salzburg, und wenn ich jetzt dort in absoluter Paradebesetzung den *Theatermacher* seh, dann halte ich's für absolut unfair, unlauter, was auch immer, wenn ich das dann in Graz sehe, und dann einfach vergleiche. Das sind zwei Paar Schuhe, die haben auch nichts verloren als Vergleich.

Ich denke, das bringt ja auch dem Leser nix, weil ...

Damit protzt der Kritiker „Ich habe, keine Ahnung, 1981 ...“ Ich habe ziemlich alle Peymann-Bernhard-Inszenierungen in Salzburg gesehen, nur zum Teil ist es furchtbar, weil manche Stücke gar nicht mehr nachgespielt werden, *Heldenplatz* wurde kaum mehr gespielt, weil's einfach da so eine Paradebesetzung gab (...) Nein, was ich mit dem ... gemeint habe ... für mich war das in jeder Hinsicht ein Lehrmeister, beim George Tabori dabeisein zu dürfen, aber auch bei seinen Inszenierungen, das wäre wahrscheinlich die präzisere Formulierung gewesen, dass er bei fast jedem Stück, fast unsichtbar, viele Inszenierungen beginnen sehr, sehr locker, und irgendwann kommt der berühmte Strick, den man zuerst gar nicht spürt und irgendwie zieht er ihn immer enger und enger und enger. Und wenn man hinausgeht, hat man das Gefühl, man hat den Strick noch immer um den Hals. Das meine ich zum Beispiel bei *Mein Kampf*, was ja wirklich als Farce daher kommt und fast als Farce endet, aber man merkt, dass da unendlich viel mehr drinnen ist, aber das können halt nur Wenige.

Interview mit Renate Kromp, News**Die erste Frage wäre: Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?**

Wenn ich in irgendeiner Form das Gefühl habe, etwas Neues erfahren zu haben, eine neue Erfahrung gemacht zu haben.

Und, diese neue Erfahrung, wie kann die konkret aussehen, was kann die konkret umfassen?

Das kann entweder sein, dass eine Persönlichkeit auf der Bühne mich besonders angesprochen hat, oder auch in einer Inszenierung, dass ich das Gefühl habe, ich sehe nicht den zehnten Aufguss irgendeiner Inszenierungsmode, sondern es ist eben ein neuer Eindruck für mich.

Geht es um eine Art von Berührt Werden?

Ja, auf jeden Fall, ich denke, das ist beim Theater ein wesentlicher Punkt.

Um ein emotionales oder intellektuelles Berührtsein? Oder beides?

Ich würde sagen, auf jeder Ebene.

Welche sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Ja, wie schon gesagt, die zwei Punkte, die ich schon gesagt habe, eigentlich, also, dass mich eine Schauspieler- oder im Bestfall natürlich viele Schauspielerpersönlichkeiten auf der Bühne ansprechen und dass die Inszenierung ... erstens das Stück gut erfasst und sich nicht nur auf den neuesten Moden ausruht und bewegt.

Und ... kann man das sagen, wann erfasst eine Inszenierung ein Stück? Gibt's da bestimmte Kriterien dafür?

Kriterien, das würde ja heißen, dass das Theater messbar ist, oder Kunst messbar ist. Ich glaube nicht, dass es da wirklich Kriterien gibt.

Wie wichtig ist Ihnen Werktreue?

Nicht so wichtig eigentlich.

Wann ist für Sie ein Stück noch werktreu?

Wenn die Idee oder der Handlungsablauf, das Ende, das der Autor sich ausgedacht hat, noch da sind. Also, wenn ein Regisseur ein anderes Ende aufpfropft, weil ihm das jetzt sympathischer ist, dann ... muss das schon eine sehr bezeugend gute Idee sein, damit mir das ... gerechtfertigt ist jetzt zu stark gesagt, aber ... damit es mich überzeugt.

Also Grundzüge und Inhalte und Themen müssen noch da sein?

Die sollten schon noch da sein, ja.

Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Ich glaube, dass ein Urteil auf jeden Fall subjektiv ist. Das ist eh schon ... das ist eh das, was man in der ersten Stunde auf der Uni hört, dass es keine Objektivität gibt und so gesehen ist natürlich jedes Urteil subjektiv. Also wer behauptet, dass er objektiv urteilen kann, sagt nicht ganz die Wahrheit.

Muss das ausgewiesen sein?

Ich glaub, dass das die Kritik sowieso beinhaltet. Also wer eine Kritik liest, ahm, glaube ich, weiß schon, dass der Autor seine persönliche Meinung wieder gibt.

Also allein das Format der Kritik impliziert ...

Ja.

Beruht ihr Urteil aus einer Mischung zwischen Gefühl und Fachwissen?

Ja, wahrscheinlich schon.

Ist das 50 zu 50?

50 zu 50 ...

Oder verändert sich das? Oder ist das unterschiedlich?

Das wird sicher unterschiedlich sein. Es gibt zwangsläufig Themen oder Stücke, mit denen man sich intensiver beschäftigt hat, die man zum Beispiel schon in mehreren Inszenierungen gesehen hat. Da geht man dann mit einem anderen Wissen hinein, als in eine Uraufführung. Da kann ich mich schon auch vorab intensiv damit beschäftigen, wie ich es in dem Fall auch gemacht hab, ich hab vorher das Glück gehabt, mit dem Luk Perceval sprechen zu können und hab die Stücke natürlich vor dem Interview gelesen, also da ist natürlich schon ein Fachwissen vorhanden ...

Tschuldigung, Sie haben das Stück vorab bekommen?

Nein, das basiert ja auf vier ...

Ok, und die Vorlagen haben Sie gelesen.

Die habe ich gelesen, um zu sehen, was davon im Konglomerat des Luk Perceval ich davon auch wieder finden kann. Teilweise hab ich's ja schon auf der Bühne gesehen, die Stücke, teilweise habe ich sie gelesen dann erst. Also insofern ist natürlich Fachwissen vorhanden. Manchmal ist es natürlich auch anders, man hat den Text nicht vorher bekommen, man kennt vielleicht den Autor oder die handelnden Personen, da wiederum ist das Fachwissen wieder anders gelagert.

Mehr Erfahrungswissen?

Ja, es ist dann Erfahrungswissen. Dass man den Text dann erst beim ersten Wahrnehmen beurteilen kann ... oder muss.

Macht's das schwieriger?

Ja, natürlich ist die Herausforderung eine andere, als wenn man gar nichts weiß oder wenig weiß, bevor man hineingeht. Also der Überraschungseffekt ist natürlich größer.

Das heißt, man muss sich auch eher auf sein Gefühl verlassen?

Ja, würde ich schon sagen. Ich würde sagen, dass in dem Fall ja auch Gefühl nichts Negatives ist. Ich glaub, dass sich ja auch das Gefühl und die Wahrnehmung schärft, je mehr Theater man gesehen hat oder von mir auch aus Film ... oder gelesen hat. Da entwickelt sich ein Gefühl für das, was man künstlerisch gut findet oder nicht. Also man schärft ja seine Wahrnehmung ständig nach unten oder nach oben.

Das heißt, je länger man im Geschäft ist, umso mehr kann man sich auf das Gefühl auch verlassen.

Ja, wobei ich jetzt nicht sagen kann, ob das Gefühl dann auch zum Fachwissen wird (*beide lachen*), weil man ja so viel gesehen hat. Die Trennung zwischen Gefühl und Fachwissen ist, würde ich sagen, fast fließend. Weil das, was man gesehen hat, ist natürlich auch ein Fachwissen, das man sich angeeignet hat.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Ich würde einmal sagen, daran, wie die Schauspieler agieren ... es gibt so Aufführungen, wo gute Leute auf der Bühne stehen und man hat das Gefühl, sie fühlen sich bei der Sache eigentlich nicht wohl, sie sind selber in der Sache nicht zu Hause. Da beginnt man dann ein bisschen nachzudenken, oder genauer hinzusehen, warum die derart holpern und da kriegt man dann ... also da geht's dann in Richtung schlechte Aufführung, würde ich sagen.

Also Sie machen das an den Schauspielern fest?

Nicht nur ... aber das ist jetzt, was mir als erstes eingefallen ist. Wenn ein Spitzenensemble planlos wirkt, dann sind sie unter Umständen, oder ziemlich sicher schlecht inszeniert worden.

Gibt's noch andere Punkte, an denen Sie das festmachen können?

Das ist eigentlich der Hauptpunkt, würde ich einmal sagen.

Welches sind die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Ich würd mal sagen, auf jeden Fall das Ensemble, und was man oft bedauern muss, ist, dass vielleicht nicht die Kapazitäten vorhanden sind oder die Liebe zum Detail, dass man wirklich bis in kleine Rollen gut besetzen kann. Das war jetzt bei der Aufführung, die Sie untersucht haben, nicht so der Fall, aber das hat man jetzt zum Beispiel in Wien am Burgtheater ... sogar am großen Burgtheater fällt mir immer wieder auf, dass sie gerade noch die Kraft haben, die drei, vier, fünf wichtigsten Rollen wirklich gut zu besetzen und dann stehen auf einmal Leute auf der Bühne, denen man das einfach nicht abnimmt, was sie sagen. Das ist für mich eigentlich ein Hauptkriterium. Bühnenbild, Garderobe, sonstige Dinge finde ich jetzt nicht so wichtig. Die Kunst ist ja, das Imaginieren mit der Kraft des gesprochenen Wortes und der Darsteller und insofern würde ich sagen, dass der Mensch, der auf der Bühne steht ... ist einfach das um und auf.

Wann ist ein Ensemble für Sie gut?

Ja, wenn ich, wie gesagt, das Gefühl habe, dass bis in die kleinsten Rollen wirkliche Darsteller am Werk sind.

Und wie wichtig ist Text für Sie?

Der ist natürlich die Grundlage für alles. (lacht) Also insofern ist natürlich ... also der Text ist für mich ... den erwähn ich nicht mal extra, weil der Text ist ja, sozusagen, die Ursubstanz.

Und die Regie?

Ist natürlich, wenn ein Meister oder eine Meisterin ihres Faches am Werk ist, schon eine spannende Sache. Das hängt jetzt natürlich auch davon ab, wenn das ein völlig neu geschaffenes Stück ist, und der Perceval hat ja das Stück neu geschaffen, insofern gehen Text und Regie Hand in Hand. Aber auch bei einem Klassiker kann man natürlich noch einmal neue Facetten herauspolieren als einfallsreicher und guter Regisseur.

Und wenn Sie's jetzt reihen müssten, was wäre dann das Wichtigste, weil Sie eben gesagt haben ... zuerst haben Sie die Schauspieler genannt, und dann haben Sie gesagt, dass der Text so quasi die Basis des Ganzen ist.

Wenn Sie den Text in die Kriterien miteinbeziehen, dann würde ich sagen, Text, Ensemble, Regie. Weil, glaub ich, auch der beste Regisseur kann mit einem schwachen Ensemble keine Meisterleistung setzen.

Und dass ein sehr guter Regisseur ein sprachlich sehr schwaches Stück, ahm, trotzdem gut machen kann, glauben Sie das oder nicht?

Also kommt darauf an, wie schwach (*beide lachen*). Aber wenn es sozusagen noch rettbar schwach ist, dann glaube ich, dass es mit einem guten oder sehr guten Regisseur, der schafft das dann, eine Facette herauszuarbeiten, die's wert ist. Und ich hoffe doch, dass absoluter Schrott, der nicht einmal durch einen guten Regisseur rettbar wäre, nicht unbedingt ... oder nicht oft den Weg auf die Bühne findet (*beide lachen*).

Muss für Sie ... oder muss das Urteil begründet werden?

Ja. Also das ist ja schon ... darum hat man ja auch den Platz in der Zeitung, sonst könnte ich ja auf einem Einzeiler in der Zeitung schreiben „Das gefällt nicht.“ mit Rufzeichen. Also insofern ist natürlich das Format Kritik ... erfordert eine intellektuelle Auseinandersetzung und damit auch eine Begründung des Urteils. Also einfach nur hinzuschreiben „Das hat mir nicht gefallen.“ wäre ... würde dem Format nicht entsprechen.

Also besteht die Kritik eigentlich eh vorwiegend aus der Begründung?

Ja, also ich würde sagen, eine kurze ... oder die Gewichtung ist jetzt Ansichtssache, wie man's machen will, aber man muss schon für denjenigen, der nicht drinnen war in der Vorstellung, kurz schreiben, was war, und dann begründen, warum man's gut oder schlecht findet.

Wo liegen die Schwierigkeiten der Beurteilung einer Aufführung?

Hm, die Schwierigkeit ... liegt vielleicht darin, dann doch nicht zu sehr ins Subjektive abzugleiten ... also schon fair zu bleiben ... sich nicht verleiten zu lassen, auf eine schnelle Pointe hinzuschreiben und dann vielleicht dem Stück und all dem Bemühen darum nicht gerecht zu werden. Also ich glaub schon, dass die Versuchung manchmal da ist, dass man sich in gelungenen Formulierungen ergeht und vielleicht unfair wird. Ich weiß gar nicht, ob manche Leser das nicht sogar lieben an besonders pointierten Kritikern, dass die halt etwas in der Luft zerreißen. Und ich will nicht mal sagen, dass das nicht begründet ist, aber ich hab immer Sorge, dass ich versuch, nicht unfair zu werden. Aber diese Gradwanderung zwischen pointierten und manchmal auch harten Urteilen, aber dabei immer versuchen, fair zu bleiben.

Also Sie glauben auch, dass der Leser es durchaus gern hat, wenn er ... ahm ... wenn das Urteil sehr eindeutig ist.

Ich glaub schon, dass das Urteil sehr eindeutig sein kann, wenn es möglich ist. Dann ist ja dem Leser nicht gedient, irgendwie so ein Einerseits-Andererseits herauszuarbeiten. Wenn's sehr gut war, dann kann man schreiben „Es war sehr gut.“, wenn's sehr schlecht war, dann muss man halt schreiben, dass es sehr schlecht war (*lacht*).

Aber meistens ist es doch dazwischen.

Ja, meistens ist es ja ohnehin dazwischen. Man erlebt ja leider oder Gott sei Dank das Extrem in die positive oder negative Richtung ja ohnehin sehr selten. Leider wenig Sternstunden, aber auch Gott sei Dank auch wenig wirkliche Desaster-Aufführungen.

Und da ist aber die Gefahr, dass man sich von der Vorliebe des Lesers leiten lässt, der gerne Eindeutiges hören würde ... oder lesen würde?

Nein, weil ich glaub, bei einem Extrem in die eine oder andere Richtung hat man ja auch die Meinung in die eine oder andere Richtung. Da geht's ja jetzt nicht um eine Leservorliebe. Ich glaube, schwieriger wäre es, wenn eine Aufführung durchwachsen wäre und man würde versuchen, ein eindeutiges pointiertes Urteil zu fällen, nicht ein abwägendes. Bei den Extremen ist es vergleichsweise eigentlich einfacher.

Und bei den durchwachsenen neigen Sie auch nicht dazu, das dann eindeutig zu formulieren, im Wissen, der Leser würd's gern lesen?

Da versuche ich dann schon, die positiven und negativen Seiten herauszuarbeiten. Das und das war gut, aber leider das war nicht gelungen.

Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Art Generierungsformel, nach der das ... nach der die Aufführung funktioniert, und beurteilen diese?

Was meinen Sie mit Generierungsformel?

Naja, so eine Art Schlüssel oder zentrale Aussage oder ... ja ... nach dem ... so eine Art Schlüssel, nach dem die ganze Aufführung funktioniert oder mit dem man die Aufführung knacken kann.

Nein eigentlich nicht.

Das heißt, wie gehen Sie vor? Beschreiben Sie, was wahrgenommen wurde und fällen daraus Ihr Urteil?

Ja. Also, so hab ich's eh vorher auch gesagt. Man gibt dem Leser, der nicht drinnen war, einen Überblick und erklärt daraus dann sein Urteil.

Letzte Frage: Was sagen Sie zum Satz „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes.“?

Gemeint, dass es auch viele andere Möglichkeiten gibt, sich von einem Kunstwerk berühren oder ansprechen zu lassen?

Genau.

Das stimmt auf jeden Fall. Aber als Kunstliebhaber oder Leser würde ich mich nicht nur auf eine Rezension verlassen. Aber wenn mich was interessiert, aber es ist schlecht kritisiert, würde ich ja trotzdem hingehen (*beide lachen*) und werde vielleicht berührt. Oder ich habe unter Umständen noch gar keine Rezension gelesen und geh wohin. Also es ist ein möglicher Weg, ganz klarer Fall.

Und ist für Sie eine Rezension eine Sonde auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes? Würden Sie das so sagen?

Sonde? Ja, warum nicht.

Wo man versucht, nachzuspüren ...

... wo sind die, was sind die Beweggründe, was spielt sich im Bauch des Kunstwerkes ab (*beide lachen*).

Ja, Frau Kromp, das wär's gewesen.

Fein.

Interview mit Thomas Gabler, *Kronenzeitung***Machen wir die erste Frage?**

Ja, bitte.

Wann ist für Sie eine Aufführung gelungen?

Vor allem, wenn mich Schauspieler überzeugen können. Also bei mir kommt eigentlich die Regie nach dem Schauspieler. Das ist auch, wenn man meine Kritiken liest, immer sichtbar. Das Erste ist der Schauspieler und wie der Regisseur mit den Schauspielern umgeht. Also manchmal hat man halt das Gefühl, dass sich der Regisseur mehr in Szene setzt und oft seine wirklich guten Leute vergisst. Das Formende des Regisseurs ist manchmal nicht vorhanden. Das Erste ist für mich wirklich der Eindruck der ersten fünf Minuten: Wie treten die Schauspieler auf? Also, verstehen Sie mich jetzt nicht falsch, nicht im schlechten, altmodischen Sinn mit Allüren, sondern im guten alten des Theaters: Wie kommt jemand über die Rampe? Und dann spielt natürlich auch der optische Eindruck eine wichtige Rolle, wenn sich etwas sehr oft wiederholt - was zur Zeit am Theater häufig der Fall ist, dass sich die Bilder so wiederholen - da bin ich schon sehr gelangweilt. Klingt nach grober, ja banaler Einschätzung, aber Theater muss einen vom ersten Augenblick an packen.

Das heißt, Sie wollen überrascht werden?

Ja, schon sehr. Immer wieder. Immer wieder und immer aufs Neue. Ich gehe seit meinem sechsten Lebensjahr ins Theater, auch in die Oper, ins Konzert, in Ausstellungen, ich habe Kunstgeschichte studiert, ich will immer überrascht werden und ich will auch bei Ausstellungen überrascht werden und ich will im Theater überrascht werden. Immer!

Wollen Sie auch berührt werden im Theater?

Auch, ja. Ich hab nichts dagegen, wenn Gefühle geweckt werden im Theater.

Ist das auch ein Sinn von Theater?

Ich glaube schon. Theater darf Unterhaltung sein, muss aber auch berühren. Muss aus der Zeit heraus berühren, ob das jetzt mit Molière ist, ob das mit Neil LaBute ist ...

Welche sind für Sie die drei wichtigsten Maßstäbe, an denen Sie eine Aufführung messen?

Maßstäbe. Also das eine habe ich schon gesagt, das ist die Qualität der Schauspieler, die Qualität der Sprache, auch die Qualität des Ausdrucks, Qualität der Bilder, ob Bühnenbilder, auch Kostüme, Ideen, Einfälle. Das sind meine Punkte.

Ahm, Qualität der Sprache: Wie machen Sie die fest?

Die Qualität der Sprache mache ich fest... da ich muss Ihnen das jetzt an einem einfachen Beispiel versuchen zu erklären. Ohne große Metapher mit intellektueller Attitüde: Wenn etwa im Burgtheater „Ich gehe hoch.“ bei Shakespeare zu hören ist. Oder „mal“, also das verkürzte „einmal“ oder „ich guck mal“ bei Schiller – das ist für mich sprachliche Unqualität. Darüber sehen Dramaturgen und Regisseure hinweg, kommt aber seltsamerweise bei Autoren wie Gert Jonke und Dimitré Dinev nicht vor: Die passen bei den Proben auf! Es kann sehr wohl einmal wienerisch sein, es kann auch einmal berlinerisch sein, aber dann muss es sich wirklich auszeichnen in der Aufführung: als Teil eines Stückes, der Menschen und Charaktere darin. Wenn ein Hamburger kommt, der im Stück sich als Hamburger ausweist, dann finde ich das okay. Auch Ravenhill-Typen haben eine andere, moderne Sprache. Aber ich mag es nicht, wenn ich bei Shakespeare plötzlich „Ich geh´mal hoch.“ oder „Das geht vor.“ höre.

Und was sind für Sie gute Bilder?

Ja, gute Bilder sind ... in Verwandlungen zum Beispiel. Gute Bilder sind auch bei den *Rosenkriegen*, da ist es nur ein Bild. Mir reicht manchmal, wenn ein Vorhang aus Glasperlen über die Bühne gezogen wird, wenn Bilder etwas entrücken, oder wenn Bilder sich plötzlich entwickeln aus der Situation der Figuren. Bei Shakespeare im Burgtheater hat man das jetzt ein paar Mal gesehen, diese Phantasie des Bühnenbildners, die plötzlich einen besonderen Ort, eine besondere Stimmung oder Atmosphäre schafft - das verstehe ich unter einem guten Bild, ich brauche schon auch das Bild zum Schauspieler oder zum Stück. Weil sonst können wir ja gleich alles, was manchmal besser wäre, im dunklen Raum mit vier Stühlen spielen lassen ... das gab's ja. Das ist eine Theatererfindung gewesen, funktioniert aber noch immer.

Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein?

Wie subjektiv darf das Urteil eines Kritikers sein? Ich glaube, das Kritikerurteil ist immer in gewisser Weise subjektiv, weil jeder sieht andere Dinge, jeder spürt andere Dinge, jeder ist eine eigene Persönlichkeit, ein eigener Charakter, kommt aus unterschiedlichen Vergangenheiten. Und ich glaub, man kann nur vermitteln, was man selbst sieht oder sehen will oder aus einst Gesehenem einbringen kann. Man darf auch urteilen als Kritiker, aber ich glaube sehr wohl, dass jedes Urteil relativ zu sehen ist. Jedenfalls versucht man objektiv zu sein. Ich versuche auch meinem Leser das so zu vermitteln, dass er erkennt „Aha, das ...“ und das weiß ich aus Rückmeldungen von Lesern, die mich kennen: Die können bei mir auch zwischen den Zeilen lesen, das ist natürlich auch wieder subjektiv. Und es wird eine Andrea Breth meine Kritik, die kaum Kritiken liest (aber dann doch) vielleicht anders lesen als ein Burgtheaterdirektor Bachler, es wird ein Michael Schottenberg das Ganze anders sehen als ein Herbert Föttinger. Diese bei Literatur- und Theaterwissenschaftlern so beliebte Frage möchte ich endlich beantwortet haben. Ich tue mir schwer damit und wir haben diese Frage schon oft diskutiert. Ich weiß nicht, wenn Sie Kritiken vergleichen, wenn Sie das lesen oder jenes, jeder Kritiker steht für sich... also, was ich für mich versuche, ist ganz offen zu bleiben. Ich habe keine Vorlieben und wenn ich Vorlieben habe, dann spiele ich sie nicht aus in meiner Kritik. Ich gehe nicht mit der Hacke auf jemanden los, weil mir der oder die nicht sympathisch ist, das tue ich nicht. Das liest man manchmal anderswo, da hat man das Gefühl bei Kollegen (ich will keine Namen nennen), dass die wirklich „Den mag ich nicht.“ oder „Der gehört nicht in unsere Clique hinein.“ oder „Der passt nicht in mein Meinungsschema.“ denken ... (*Gespräch wird durch eine Telefonstörung unterbrochen*)

Herr Gabler, sind Sie wieder dran? Da hat's irgendwas mit der Leitung jetzt gehabt. Tschuldigung. Tut mir leid.

Kein Problem. Wo waren wir gerade?

Ahm, wir waren bei der Subjektivität des Urteils.

Haben Sie den Markovich und den Michel Heltau noch mitgekriegt?

Nein, das hab ich nimmer gehört, nein.

Ich habe gemeint, bei mir ist es so, dass ich versuche, alle objektiv zu beurteilen. Ich finde, ein Kritiker ist auch ein Literat. Er schreibt ja und geht mit Sprache um und mit Bildern und Symbolen und Metaphern und ich hab gemeint, dass ich einen Michel Heltau bei seinem Soloauftritt genauso versuche, objektiv zu beurteilen wie einem Rainhard Fendrich in den Kammerspielen oder einen Karl Markovich in *Mein Kampf* im Theater in der Josefstadt.

Beruht Ihr Urteil aus einer Mischung zwischen Gefühl und Fachwissen?

Ja, und da fehlt noch eines: Intuition, die gehört dazu.

Intuition gehört dazu?

Intuition gehört dazu, ja.

Was heißt für Sie Intuition?

Na ja, Intuition in diesem Sinn, dass das Schreiben nicht vom Fachwissen überdeckt wird, sondern auch vom „inneren geistigen Schauen“ entfacht. Also dass man sich auch nicht nur auf das Gefühl einlässt, dass man versucht, ahm, ... ich kann Ihnen das nur erklären, wie ich schreibe. Also ich schreibe und es beginnt ein Fluss, verstehen Sie mich, in den Gedanken ... ich schreibe auch nicht mit im Theater, in der Premiere, während Aufführung. Das habe ich gelernt und ist vielleicht auch Talent. Wahrscheinlich? Da ich auch Musik rezensiere – ich habe früher viel mehr Konzerte und Opern gemacht – da schreibt man automatisch nicht mit. Wahrscheinlich verstehe ich das unter Intuition, dass ich mich hinsetze ... ich kann dann meine Notizen im Geist abrufen ... und es entsteht ein Schreibefluss, ich verbinde das Neue mit dem, was ich gelesen habe, was ich gesehen habe, eben was ich im Kopf habe. Das kommt dann denkmechanisch dazu. Das verstehe ich unter Intuition. Aber Gefühl natürlich auch, man muss sich ja nicht dafür schämen. Ein Kritiker kann ja auch Gefühle haben. Das finde ich sogar ganz wichtig: Der Leser merkt das sehr wohl.

Woran erkennen Sie eine schlechte Aufführung?

Puh, schlechte Aufführung ist ein großer, weiter Begriff. Weil Sie das alles auf Perceval aufgehängt haben: Ich finde schlechte Aufführungen sind Aufführungen, die sich etwas Gutes nehmen und das zertrümmern, das ist schon ein so ausgeleierter Ausdruck, aber er passt noch immer. Ich meine etwa Theatermacher, die dann zu wenig Phantasie haben für Eigenes. Im Gegensatz dazu steht ein Tabori, der hat immer Phantasie gehabt für Eigenes, der hat – wahrscheinlich auch durch seine ganze Lebensgeschichte – sich seine Stücke erdacht und mit Ironie in Szene gesetzt. Eine schlechte Aufführung ist, wenn Text abgespult, gesagt wird, wenn die Schauspieler outrieren – mit outrieren meine ich jetzt das Übertriebene –, wenn schlechter Effekt vor Inhalt geht. Das findet für mich in schlechten Aufführungen statt. Oder, um auf Perceval zurückzukommen, wenn sich etwas über vier Stunden hinweg zieht und es wiederholt sich, es wiederholt sich, es wiederholt sich, es wiederholt sich, also wenn Ihnen jemand dann 45 Mal hintereinander „Scheiße“ sagt, da vergehen dann auch schon zehn Minuten, das finde ich furchtbar langweilig, öd. Da denke ich mir immer, die haben Einar Schleef nicht gesehen, der mit viel Poesie und Sprachliebe das Jelinek'sche *Sportstück* über Stunden umgesetzt hat (das interessiert!). Das verstehe ich unter schlecht.

Welche sind die wichtigsten Elemente einer Aufführung?

Reihend: Schauspiel (= Darstellung), Regie, Bühnenbild, auch Kostüme. Ich bin immer ein optisch beeinflussbarer Mensch gewesen und werde das wohl auch bleiben – ich habe Herwig Zens als wirklich kritischen Mittelschulprofessor gehabt, habe Kunstgeschichte studiert und das „verdirbt“ vielleicht auch ein bissl.

Ok. Muss das Urteil begründet werden?

Ja, schon. Es muss schon begründet werden. Oder zumindest erklärt. Wenn ich sage „Das ist ein Quatsch.“ – aber warum ist es ein Quatsch? Dann nehme ich halt Beispiele zu Hilfe, Bewährtes, (Bild-)Zitate. Ich versuche auch immer, vorher an die neuen Texte zu kommen, besonders vor Uraufführungen – was nicht immer so leicht ist, weil manche Autoren die Texte unter Verschluss halten bis zur Premiere –, so ist es einfacher, das Urteil zu begründen oder zumindest dem Publikum, also dem Leser etwas darzustellen, damit sie erkennen, was ich meine. Aber das heißt wieder nicht, dass das die Meinung aller ist.

Ist es vielleicht wichtiger als das Urteil selbst ... das Begründen?

Wichtiger nicht, aber gleichgestellt. Ich finde, es hängt das eine mit dem anderen zusammen.

Wo liegen die Schwierigkeiten der Beurteilung einer Aufführung?

Meinen Sie jetzt als Fachmann oder meinen Sie als ... Mensch?

Als Fachmann ...

Nur als Kritiker?

Nur als Kritiker, ja. Also, wenn Sie dann eine Kritik schreiben.

Na ja, ich finde das Wort beurteilen nicht wirklich passend, also Urteil ... ich mag ja eigentlich das Wort kritisieren auch nicht ... aber es lässt sich nichts anderes finden.

Was wären Ihnen lieber ... oder ...

Resümieren über etwas, nicht räsonieren, resümieren (*beide lachen*). Würde mir besser gefallen. Es ist natürlich manchmal schwierig, weil es steckt oft so viel Arbeit hinter jeder Inszenierung, das sieht man auch, es steckt viel Zeit dahinter, und da wird's dann schwierig, das zu beurteilen. Weil ja doch die Theaternmenschen wirklich dafür leben. Und man merkt das auch bei Premieren, wenn dann ein Buh-Konzert losgeht, das ist hart: diese Erschütterung auf der Bühne! Ich gehe dann schon mit gemischten Gefühlen ans Geschäft und denke mir „Na ja“. Und versuche das Ego auszuklammern, irgendetwas Positives zu finden. Zum Beispiel beim Perceval, alle haben gesagt, man sieht, dass ihnen der Schneefall gefallen hat ... Ein Salzburger Wirt, der Krimpelstätter, der hat einmal gesagt: „Eine Kuh mit acht Metern ist zu lang.“, so in seinem direkten Salzburger Dialekt. Das stimmt für vieles. Das stimmt auch im Theater. Der schöne Schneefall rettete nicht vor der Spannungslosigkeit.

Was war das Zitat, das hab ich jetzt nicht verstanden.

Ein Salzburger Wirt, der Krimpelstätter, das war der Günther Essl, der hat immer gesagt, mit dem war ich ganz gut und im Sommer immer dort, und der hat immer gesagt „Eine Kuh mit acht Metern ist zu lang.“ (*Interviewer lacht*) Und das stimmt. Ich hab's übersetzt, er hat's in seinem Dialekt gesagt. Das stimmt. Das stimmt auch im Theater. Das stimmt auch übrigens bei Kritik. Je kürzer eine Kritik ist, desto prägnanter wird sie. Das ist leider etwas, was viele verlernt haben. Das kurze, feuilletonistische Schreiben.

Weil man gezwungen ist, sich kurz und pointiert auszudrücken?

Ja. Man wird präziser und man trifft's meistens, mir geht's so, weil ich bin das gewohnt, wir haben sogar bei der Wochenzeitung *Die Furche* manchmal wenig Platz gehabt. Bei kleinen Spalten schreibt man präziser, auch schärfer. Und die Meinung muss trotzdem fundiert bleiben.

Hallo?

Ja, bin dran.

Ah, sind Sie eh noch dran.

Ja, ich warte auf Ihre nächste Frage (*beide lachen*)

Ach so, ich hab geglaubt, es kommt nach was (*beide lachen*). Ok, man schreibt schärfer, aber brauchen manche Gedanken nicht auch eine gewisse Länge an Zeilen, um ausgeführt zu werden?

Ja, schon, brauche sie schon, auf jeden Fall. Es ist immer die Gefahr dabei, dass man den Gedanken dann verwässert, dass man sich in eine Gedankenflucht hineinschreibt, was dann für den Leser unverständlich werden kann.

Würden Sie sagen, Sie suchen nach einer Generierungsformel, nach der die Aufführung funktioniert, und beurteilen diese?

Nein, Formel gibt's keine. Andere mögen etwas anderes behaupten, aber ich glaube nicht, dass es eine Formel gibt für gute Aufführungen, für schlechte Aufführungen. Das glaube ich nicht.

Das heißt, Sie beschreiben, was Sie sehen und ziehen ein Resümee?

Ja.

Was sagen Sie zum Satz „Eine Rezension legt eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes.“?

Na ja, aber eine Rezension kann auch in einen Irrweg führen oder ... man kann's sehen wie ein Labyrinth, dass Sie plötzlich vor der Wand stehen und da ist nichts mehr. Aber sie kann auch hineinführen, sie kann auch zum Theater führen, sie kann zur Oper führen, sie kann zur Musik führen, sie kann zur Malerei führen, das glaub ich schon auch.

Gemeint war's als eine Art Zielvorstellung für eine gute Rezension ... dass sie eine von vielen möglichen Sonden auf dem Weg ins Innere des Kunstwerkes legt. Also wenn alles gut läuft, wenn alles ideal läuft bei einer Rezension.

Sie meinen, wenn der Abend gut war?

Nein, wenn die Kritik gut war, so quasi als Idealvorstellung für eine gute Kritik.

Ach so, das führt sehr wohl zum Stück ... ins Stück hinein. Sogar den Kritiker selbst.

Ok, Herr Gabler, das wär's gewesen.

Ok, gut, ich danke Ihnen.

Ich sag auch „Herzlichen Dank“.

Flieher, Bernhard. „Sehnsucht nach der Schneeschmelze.“ *Salzburger Nachrichten*, 1. August 2007, S. 9

Salzburger Nachrichten

KULTUR

Mittwoch, 1. August 2007 9

Sehnsucht nach der Schneeschmelze

Unerfüllt bleiben alle Träume, weil Leere regiert: „Molière. Eine Passion“ von Luk Perceval auf der Pernerinsel beeindruckt als gewaltiger Kampf ums Überleben.

BERNHARD FLIEHER

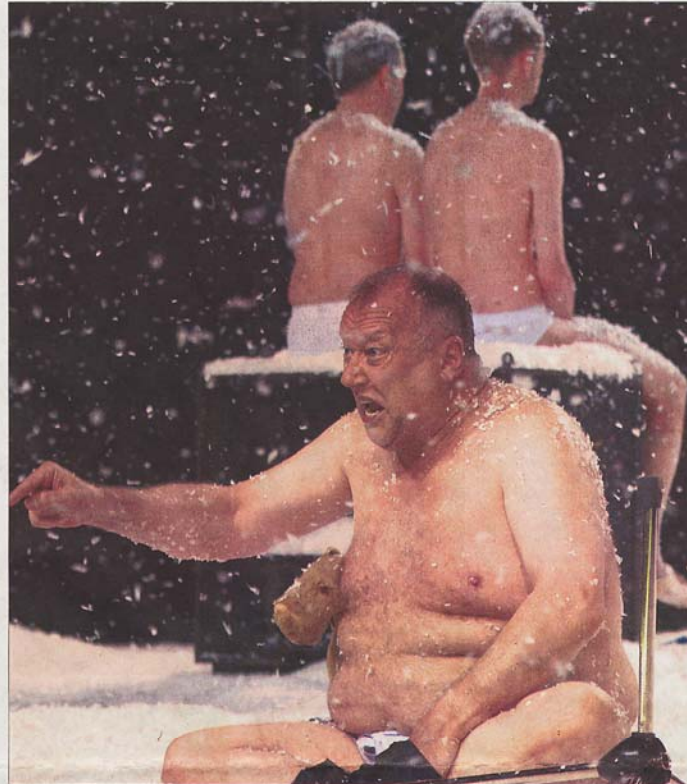
HALLEIN (SN). Die fleischige Hand legt an zu einer finalen Erlösung in der Unterhose. Bauchfett und Brustwarzen schwappen in wackelnder Bewegung. Einem Mann, genannt „Er“, und bis ins letzte Extrem nicht gespielt, sondern gelebt von Thomas Thieme, versagt alles. Dafür sorgt die Welt rund um ihn, dafür sorgt er aber auch selbst. Menschenmüll ist er, und von Menschenmüll wird er zugeschüttet. Das Leben entpuppt sich als „Desolation Row“, wie ein mysteriöser Song von Bob Dylan aus dem Jahr 1965 heißt, in dem unter anderem Postkarten von Hinrichtungen gesendet werden und Cinderella vielleicht auch nur eine Hure ist. Da schütteln wir uns recht angeekelt und schauen trotzdem hin, weil wir die Nähe zur Realität spüren.

Hilflos gefangen in einem ekelhaften Körper, einem Leben, das nicht die kleinste Sehnsucht erfüllt, angewidert von den anderen und von sich selbst, greift er zu, dieser Mann-Mensch „Er“, mit dem wir knapp fünf Stunden lang ein vergebliches Sehnen nach Liebe durchleben. „Er“ sucht und flucht, weil Amoklauf auch keine Lösung ist.

Letzte Station Selbstbearbeitung

„Liebe ist ...“ brüllt er und ergänzt den Satz in Dutzenden Varianten ohne je eine (Er-)Lösung zu finden. Totale Sehnsucht nach wenigstens irgendeiner Liebe drückt sich auf der Bühne der Pernerinsel in totaler Entäußerung aus. Vorletzte Station: Ficken. Letzte Station: Selbstbearbeitung. Aber selbst hier bleibt alles unbefriedigt. Nicht einmal die Eigenliebe funktioniert. Abschied? Fehlangebot? Der spätere – auch erfolglose – Versuch, sich zu erwürgen, wirkt da nur noch wie eine Lächerlichkeit. Wem die Eigenliebe nicht einmal mehr körperlich gelingt, der hat das Endstadium erreicht. Regisseur Luk Perceval gelingt in dieser Szene ein unerbittliches Bild für die Ausweglosigkeit seines Protagonisten.

Da verließen – nach gut einer Stunde dieser einzigen Theater-Uraufführung der heurigen Salzburger Festspiele – wieder ein paar Zuschauer die ehemalige Industriehalle



Entäußerung bis zum bitteren Ende: Thomas Thieme ist das Zentrum, um das sich die Tragödie dreht.

Bild: SNFORSTER

le in Hallein. Die ersten hatten schon nach wenigen Minuten das Handtuch in einen Ring geworfen, in dem ihnen offensichtlich zu viel Leben und zu wenig Theater erkämpft wurde.

Mit „Schlachten“, einer epochalen, zwölfstündigen Zusammenführung von acht Shakespeare-Dramen, triumphierte Luk Perceval hier vor acht Jahren. Mit den Autoren Feridun Zaimoglu und Günter Senkel folgt er für „Molière. Eine Passion“ einem ähnlichen Muster. Die drei packen ordentlich zu. Vier Dramen und dazu die tragische Figur ihres Schöpfers selbst dienen als Unterbau. Aus „Der Menschenfeind“, „Don Juan“, „Tartuffe“ und „Der Geizige“ wächst eine Lebens-, Leidens- und daher Liebesgeschichte über den Zerfall eines Menschen. Die Sprache ist hart und drastisch.

Gut so, denn sie beschreibt einen Überlebenskampf, und da denkt keiner darüber nach, ob man nun „verflücktes Arschloch“ sagen darf oder nicht.

Während bei „Schlachten“ noch Hoffnung keimte, wird mit „Molière. Eine Passion“ in die komplette Finsternis einer Welt getaucht, in der Egomane siegt. Ein blinder Lügner, wer diesen Zerfall nicht auch zwischen Supermarkt und Hitparade, zwischen Hedgefonds, Immobilienreichtum und mancher Festspielparty ortet.

Als Richard III. stöhnte Thomas Thieme ein unwiderstehliches „Schlachten“-Schlussmonolog: „Ein Königreich für ein Pferd.“ Jetzt beobachten wir, wie er einen Schritt weitergeht. Nicht einmal mehr nach einem Pferd fragt „Er“. Es gibt am Ende nichts außer ihn selbst,

ein in Windel gewickeltes Häufchen Leere. Vom Menschenfeind voller Selbsthass wird einer zum zynisch Liebenden, dann zum religiösen Blender/Geblendeten und schließlich zu einem greisen Geizigen, der in einem furiosen Monolog 20 Minuten lang um die Gnade des Endes winselt.

Um das zu verstehen, um hier zu versinken in triste Seelenwüsten, muss man nicht theaterhistorischen Ballast mitschleppen oder die biografische Tragödie der Gestalt Molière kennen. Dieser Abend funktioniert wie jene großen Pop-songs, die ewige Themen variieren und sie als zeitgenössischen Ausdruck der Gegenwart ins Gesicht schleudern – wie einst „Desolation Row“ oder (inhaltlich noch besser) zum Abend in Hallein passend) „Hurt“ von Nine Inch Nails. You

can have it all/my empire of dirt“, heißt es darin. In der Originalversion von 1994 hämmert Industrial Rock diesen Song über die letzten Dinge und die Sehnsucht nach Befreiung ins Hirn. Es gibt davon, als eine der letzten Aufnahmen vor seinem Tod im September 2003, auch eine Version von Johnny Cash. Berührend und schmerzhaft erzählt er vom Ende. Folk und Country, diese beiden Ewigkeitsgenres der Popmusik geben bei Johnny Cash die Form, durch die der Song über jede anbietende Zeit erhaben ist.

In diesem Spannungsfeld zwischen Recycling und Neudeutung liegt auch die Bedeutung von Percevals Arbeit. Molière, der Komödientheater, verschwindet. Seine Themen überleben, weil sie mit jener Dringlichkeit in die Gegenwart klingen, die ihre Historie für den Moment des Hörens und Sehens unwichtig macht.

Nutzen, benutzen, ausnutzen, sterben

Das üppige Personal der Molière-Stücke taucht dabei nur rudimentär auf. Die Original-Charaktere werden verdichtet zu Stichwortgebern, zu Verstärkern der Stimmungen. Sie verkörpern, egal ob Mutter und Vater, Geliebte, Richter oder gieriges, geiles Zuckerpüppchen, ähnlich wie Guter Gesell, Buhlschaft oder Vetter beim „Jedermann“, quasi allegorische Figuren, die in einem Lebenslauf auftauchen, genutzt und benutzt werden, und die nutzen und benutzen.

Hier verliert die Inszenierung Kraft, schert aus dem Zentrum und frant aus. Allerdings gibt es auch am Rand große Momente – etwa wenn Karin Neuhäuser immer und immer wieder „Ein Schiff wird kommen und das bringt mir den einen“ antimmt und aus dem Billig-Schlager einen Sehnsuchts-Klassiker werden lässt. Pure Zuschauerei bereitet die zweite Hauptfigur Patrycia Ziolkowska, wenn sie hysterisch, liebestoll zitternd, zappelnd um „Ihn“ schwänzelt – und ihn an der Nase herumführt.

Immer wenn diese Figuren losplappern, wenn sie einander niederschreien und fertig machen, dröhnt das wie babylonische Sprachverwirrung. Da entwirft Luk Perceval ein akustisches Abbild einer toterkenden Welt. Es breitet sich ein Weltenlärm aus, die (Neben-)Figuren beleben einen sonst nur sporadischen dramatischen Ablauf, der um den einen Mann kreist, der sich vorausgibt bis zu dem Moment, wo einen die Angst überkommt, der Kopf könnte ihm platzen.

Alles läuft auf „Ihn“ zu. Jenseits von Schauspielerei agiert monolithisch Thomas Thieme. Seine Stimme – egal, ob sie ächzt, schreit, wisper, fleht oder befiehlt – kommt aus Abgründen, die keiner spielen kann, sondern leben muss. Immer wieder fällt er (zunehmend verzweifelt) in die „Liebe ist ...“-Hymne. Am Ende, bevor „Er“ in einem Antivaterunser untergeht, dreht sich der Satz um. Solange reimt er sich um Kopf und Kragen, bis nicht mehr „Liebe ist ...“ betont wird, sondern „Ist Liebe ...“ übrig bleibt – und damit ein Fragezeichen. Antworten will keiner geben.

Der Schnee, den es hier unentwegt schneit, lässt einen deshalb nicht nur frösteln. Er deckt mit einem schuldlosen Weiß, wie es das in der Realität gar nicht gibt, alles zu. Das mag jene trösten, die die Augen gern zumachen, wenn es brutal wird. Aber Wegschauen ist die billigste, einfachste und konsumfreundlichste Variante. Die Macht und Gewalt, mit der Luk Perceval hinlangt, ist das alles nicht.



Zappelnder Engel, zitternd und liebestoll: Patrycia Ziolkowska nutzt und benutzt, wie es ihr gefällt.

Bild: SNFORSTER

Thuswaldner, Anton. „Molière monströs.“ *Die Furche*, 2. August 2007, S. 13

NR. 31/2. AUGUST 2007

FEUILLETON

DIE FURCHE 13

Es schneit ohne Unterlass. Nach fünf Stunden ist, was einmal Molière gewesen ist, gnädig unter einem milden weißen Flaum verschwunden. Der Geizige oder vielleicht sogar Molière selbst ist rot, zu lernen gibt es aus diesem Ende nichts. Einer liegt am Boden, und zerstört ist nicht nur ein Leben, sondern alle, die sich um ihn freiwillig oder gezwungenermaßen gruppierten, sehen reichlich beschädigt aus.

Das Individuum, ein Biest, die Gesellschaft ein Moloch: Wir befinden uns nicht mehr länger im Reiche Molières, sondern in jener gegenwärtigen Zeit, die aus der Farce des Einzelnen die Tragödie aller gemacht hat. Nicht die Erlösung von allem Übel, nicht die Besserung des Unholds von seinen Schwächen wird vorgeführt, sondern wie einer abstrzt und jene Unglücklichen mitreißt, die seine Lebensbahn kreuzen. Luk Perceval ist in der Stadt, und mit ihm der Zweifel an der Möglichkeit der moralischen Aufrüstung mit den Mitteln des Theaters. Auf der Halleriner Pernerinsel, die die Salzburger Festspiele seit längerem als Ort für Bühnenergebnisse der etwas monströsen Art entdeckt haben, wird gerade das beliebte Klassikerrot ausgeübt.

Autor auf den Kopf gestellt

Bei Luk Perceval, jenem Regisseur, der vor Jahren schon mit seinem Projekt *Schlachten* Shakespeare-Dramen zu einem Gewaltspektakel eingedickt hat, wird dieses Mal Molière auf den Kopf gestellt. Früher stand er mit beiden Beinen sicher auf dem Boden, er schrieb, um zu gefallen, um zu unterhalten, um der Gesellschaft zu zeigen, welch wunderliche, windige Gestalten sich in ihrem Innersten rumtummeln. Der Einzelne, der aus der Rolle fiel, erregte sein Misstrauen, und am Ende fügte sich der wieder harmonisch in das Ganze ein. Das Getriebe war kurzfristig ins Stottern geraten, aber dann kam doch wieder alles beizeiten ins Lot. Das hatte etwas Tröstliches, auch wenn es mit den gesellschaftlichen Verhältnissen nicht so recht zusammenpassen wollte.



Stefan Stern, Kay Bartholomäus Schulze, Thomas Bading, Thomas Thieme und Patrycia Ziolkowska

Molière monströs

Luk Perceval wollte für die Salzburger Festspiele Molière nicht nur umschreiben, sondern neu denken – faszinierend und dennoch fragwürdig. VON ANTON THUSWALDNER

Luk Perceval aber ist einer vom Schlage der Untröstlichen. Er nimmt sich vier Dramen Molières vor und sieht hinter all der vordergründigen Heiterkeit das Grauen des Menschenmöglichen. Feridun Zaimoglu und Günter Senkel haben sich ihm zugesellt, um Molière nicht nur umzuschreiben, sondern neu zu denken. Das ist faszinierend und dennoch fragwürdig. Bestehend erweist sich die Idee, die lasterhaften Figuren Molières mit dem Autor gleichzusetzen. Der Menschenfeind, Don Juan, Tartuffe und der Geizige, die vier Gestalten, um die es Perceval geht, sind ihm nichts anderes als vier Ausformungen der gleichen Person. Sie alle gehen auf im großartigen Thomas Thieme, der die Grenzen zwischen dem Autor und seinen Kunstfiguren auflöst. Der Menschenfeind ist dann nicht nur der Fremdkörper der Gesellschaft, der geheilt werden muss, um die Gesellschaft zu retten, sondern auch eine Spielfigur Molières selbst. Der Autor Molière ist nie ganz bei sich, weil er immer gleichzeitig für das ganz andere, das er auf die Bühne zu stellen trachtet, mit Haut und Haaren einsteht.

Über die Identität ist wieder einmal der Ausnahmezustand ausgerufen worden. Ich ist nicht nur ein anderer, sondern mehrere, die alle einander ins Gehege kommen. Deshalb geht es rabiat zu auf der Bühne. Manchmal befinden wir uns als Zuseher weit weg von dem, was Molière einmal hat. Literatur werden lassen. Vage Andeutungen einer Figur, die wie Don Juan aussieht, aber nicht aus dem Molièreschen Holz geschnitten ist, tobt als Verführungsmonster über die Bühne. Die Aura des Menschenfeindes umweht ihn, ein paar Zitate erinnern an Molièresche Eleganz. Das war's dann schon. Was so einleuchtend wirkt – Molièresche Komödien verkappt autobiografisch zu lesen –, geht im Ganzen nicht auf. Denn eigentlich ist die Bühne ein Ort der Individualisierung, der Differenzierung. Charaktere sind

nicht nur plane Wesen, sie verstören durch ihre Widersprüchlichkeit, durch ihre Abgründe, durch ihre geheimen Leben, die sie mit sich allein austragen. Selbst Molièresche Gestalten, leicht durchschaubar, wie sie nun einmal sind, erhalten ihren Witz-Bonus durch die die Spaltung in eine Existenz des Scheins und eine des Seins. Bei Perceval aber wirken vier Stücke wie ein einziges. Vier literarische Identitäten werden auf eine zusammengestaucht. Die Ideen der Komödien haben hinter die Idee des Regisseurs gefälligst zurückzutreten. So kommt ein Theater der Grobschlichkeiten über uns.

Dabei entstehen wunderbare Theatermomente. Zu denken ist an Patrycia Ziolkowska, die als luftig weiches Wesen in Erscheinung tritt, das sich auf die Kunst der Verführung versteht und zur Selbstzerstörung neigt, derb und zärtlich gleichermaßen auftritt. Die beiden stachen heraus aus einem zehnköpfigen Ensemble, das nahezu ständig als Kollektiv auf der Bühne anwesend ist. Das ist als Gegenwartsanalyse auf der Basis der literarischen Tradition zu nehmen. So allein kann sich einer gar nicht fühlen inmitten aller der Leute, als dass er sich nicht unter ständiger Überwachung fühlt.

Der Bühnenschnee deckt alles zu. Vier Stücke verschwinden unter ihm, um verschwommene Konturen eines einzigen, allerdings ganz neuen anzunehmen. Es handelt sich um das so alte und doch junge Drama des von allen guten Geistern verlassenen Menschen. So ganz wollte auch dem Premierenpublikum der kühne Entwurf nicht einleuchten.

Behäbig behindert

Warum Thomas Bernhards einstiges Skandalstück „Ein Fest für Boris“ in Salzburg nicht mehr weh tut und die „Jedermann“-Paraphrase ersatzlos entsorgt wird. VON CORNELIUS HELL

Das Stück sollte 1966 bei den Salzburger Festspielen aufgeführt werden, doch denen erschien „der Inhalt für eine sommerliche Festspielauflage zu düster“. So wurde das intensiv umgearbeitete *Ein Fest für Boris* 1970 in Hamburg unter Claus Peymann uraufgeführt und zum Anfang der Zusammenarbeit der beiden. Jürgen Flimm Inszenierung 1973 in München bedeutete wohl den endgültigen Durchbruch des Stückes. 34 Jahre später wird es unter seiner Intendanz nun endlich in Salzburg aufgeführt – und der einst befürchtete Skandal ist schlichtweg unverstehlich. Das liegt nicht nur daran, dass Bernhard ein Klassiker geworden ist, sondern schlicht an der missglückten Inszenierung von Christiane Pöhl.

Auf der Drehbühne des Salzburger Landestheaters (Bühne: Annette Kürz) kreist ein einsames Fauteuil, darüber ziehen zwei Luster ihre sinnlosen Bahnen. So muss

man ablenken, wenn der rasende Stillstand der Bernhardschen Monologe sich nicht (in dem von ihm vorgesehenen leeren Raum!) aus der Sprache vermittelt. Die beiden Vorspiele werden über die Maßen zerdehnt – vor allem mit verschiedenen Interpretationen von Richard Wagners *Wendek-Liedern* – dafür wird das titelgebende Fest schnell heruntergespielt. Die Hauptrolle der „Guten“ verkörpert die holländische Starschauspielerin Viviane de Muynck – ihr flämischer Akzent vernuschelt den Text „als wäre Vorabend auf RTL“ (Paul Jandl in der NZZ). Die Rolle der Johanna, Bedienstete und Vorleserin, wird bei Nadine Greyersbach zum „Selbstmeditationskutsch einer Unterwerfungssüchtigen“ (Gerhard Stadelmaier in der FAZ) – genüsslich könnte man weitere Verweise namhafter Medien zitieren.

Wer Marianne Hoppe in ihrer Glanzrolle der Mutter in Bernhards *Am Ziel* bei den Salzburger



Viviane de Muynck, N. Geyersbach

Festspielen 1981 erlebt hat, der weiß, wie die Gute und Johanna zu sprechen und zu agieren hätten. Doch Hallel! Ist hier nicht eine österreichisch-deutsche Aufführungspraxis übermächtig geworden? Wenn man sieht, wie die lahme Matrone statt der von Bernhard vorgesehenen Handschuhe und Hüte Strümpfe und Schuhe auf ihren Armen probiert, begreift man, dass aus einem unbekümmert neuen Zugang zum Stück eine Stornstunde hätte werden können. Doch spätestens wenn Johanna ihre Peinigerin umarmt und küsst, ist klar: Hier überwuchert Psycho-Kitsch den Bernhard-Text.

Und beim abschließenden Fest sitzen nicht verstümmelte Krüppel, sondern lümmeln Lahme Zigarren rauchend in Fauteuils herum: „verfertete Wohlstandsbürger, die sich selbst feiern“ (*Frankfurter Rundschau*). Das Stück freilich ist nicht allein dadurch verstümmelt, sondern vor allem durch den geänderten Schluss: Boris stirbt

nicht eines plötzlichen rätselhaften Todes (Überfressen? Erregt durch seinen Pauken schlagenden Protest?), sondern will unbedingt auf die Beine kommen. Dabei zeigt Thomas Wodianska bewundernswerte Akrobatik, die am Stück vorbeizieht und wird schließlich von Johanna, mit der ihn ein Liebesverhältnis verbindet, erwürgt. Da kommen der Guten, schluchz, doch glatt die Tränen.

Boris war ja ihr Geschöpf, sie hat ihn aus dem Asyl „herausgeheimtet“ – ihn, den erbärmlichsten und hässlichsten, wie es sich für eine richtige Wohltäterin gehört. Doch Wodianska ist als Boris ein junger Feschak. Und zum Geburtstag bekommt er, der (bei Bernhard) Beinlose, keine Reistiefel, sondern eine Balkan-Combo spielt für ihn auf, und die ehemaligen Kollegen aus dem Asyl grüßen „Happy Birthday“. Da bleibt einem nur das, was die Gute am Schluss bei Bernhard hätte tun sollen: in fürchterliches Gelächter ausbrechen.

Affenzeller, Margarete. „Falsche Liebe bringt neuen Schnee.“ *Der Standard*, 1. August 2007, S. 28

28 DER STANDARD

KULTUR

MITTWOCH, 1. AUGUST 2007

Falsche Liebe bringt neuen Schnee

Nach fünfmonatiger Probenzeit entpuppte sich Luk Percevals prognostiziertes Festspiel-Highlight „Molière. Eine Passion“ als dürftiger Spruchband-Abend aus „Liebe ist ...“-Sätzen auf der Perner-Insel.

Margarete Affenzeller

Hallein – Der Tapezierersohn Jean-Baptiste Molière sollte Jurist werden, wählte aber mit großem Effekt für die Nachwelt doch das Komödienfach. Anklagen und Verteidigungsreden konnte er auch als Komödiendichter weiterführen; der Verlogenheit seiner in konzentrischen Kreisen um den Sonnenkönig angesiedelten Gesellschaft mit feuriger (und leider auch feurig kontrollierter) Feder entgegenzutreten. In diesen leidenschaftlichen Menschen, der sich die „bonne société“ wie einen Nagel eingetreten hatte und dessen innerste humanistische Verpflichtungen in den Mühlen höfischer Vergnügungssucht zermahlen wurden – in diesen atemlosen Kämpfern muss sich Luk Perceval verliebt haben.

Mit den ihm treu gesinneten Autoren Feridun Zaimoglu und Günter Senkel schiebt der flämische Regisseur („Mein Schreibanteil bestand im Kürzen und Verdichten“) in einer Koproduktion der Berliner Schaubühne mit den Salzburger Festspielen Leben und Werk des französischen Barockdichters in eine.

In „Molière. Eine Passion“ kulminieren die Protagonisten von vier Charakterkomödien mit der getriebenen Existenz



Auch noch so verrenkt – wird einem von Molière nichts geschenkt: Thomas Thieme (re.) nimmt auf der Halleiner Perner-Insel als Mikrofonakrobat das Schicksal von gleich vier Typenkomödianten auf seine breiten Schultern.

Foto: Tech/APA

des Dichters selbst in einer großen tragischen Figur. So, als wollte Perceval dem Mächtigen-Tragöden (Molières Neid auf Cornelle und Racine war groß) hiermit seinen Frieden schenken.

Aus vier Komödien wird eine Tragödie. Einer nimmt sie alle in sich auf: Thomas Thie-

me, der sächsische Schauspielergigant, der seit Percevals historischem Shakespeare-Marathon *Schlachten!* 1999, ebenfalls auf der Perner-Insel, für immer und ewig zu den größten Raumverdrängern seiner Zeit gezählt wird. Im Embonpoint seiner mitunter nackten Erscheinung türmt er

sie aufeinander: den dickköpfigen Nörgler Alceste aus *Der Menschenfeind*, den zum rasenden Kopulierer verdammten Don Juan, den bigotten Eindringling „Tartuffe“ und schließlich den alten Harpagon aus *Der Geizige*.

Die Synthese aller ergibt bei Perceval/Zaimoglu/Senkel ei-

ne einzelne, ungeheuerliche Schattenfigur (Thieme). Sind die Ursprungshelden in ihren angestammten Stücken noch im sozialen Gefüge des heftigen Intrigenpersonals aufgehoben – hier ist Sense. Nichts mehr, keine Luft mehr. Schluss mit lustig, Spiel verlore. Kein Dialog, kein In-die-Augen-Schauen, die Welt ist menschenleer. Es schneit.

Die dumpfe Unendlichkeit dieses im Verlauf von viereinhalb Stunden unter Hauben von Schneeschneipseln versinkenden Raums (Bühne: Katrin Brack) ist Molières Kopf, sein Gehirn, sein Büchnerscher „leerer Tanzsaal“.

Hier wohnt die dämonisch keuchende Stimme, hier tanzt sie aus dem Mund Thiemes. Bleibt zu hoffen, dass Monty Alexander die gepflegte Mainstream-Routine, die er im Rahmen seines letzten Wien-Gastspiels im November 2006 walten ließ, morgen im Trio mit Hassan Shakur (Bass) und Herlin Riley (Schlagzeug) durch einige klingende Statements aus dem Oeuvre seines Landmannes aufbricht.

2.-5. August: 1. Wiener Klaviersommer in der Spanischen Hofreitschule, u. a. mit Monty Alexander, Stefano Bollani, Gonzalo Rubalcaba und Stefan Vladar, Fazl Say, Ferhan und Perzan Onder, Nelson Freire. Karten und Info: (01) 960 96

DER STANDARD Webtip:
www.klaviersommer.at

„Reggae ist Humanismus, nicht Politik“

Jazzpianist Monty Alexander eröffnet morgen den 1. Wiener Klaviersommer

Andreas Felber

Wien – Jazzpianist Monty Alexander eröffnet morgen, Donnerstag, gemeinsam mit Stefan Vladar den 1. Wiener Klaviersommer in der Spanischen Hofreitschule. Mit dem Reggae sei es, so sagt Monty Alexander, wie mit dem Wiener Walzer: Nur die Menschen, in deren Mitte jene Musik entstanden sei, könnten diese wirklich spielen. „Natürlich gibt es auch gute Reggae-Musiker außerhalb Jamaikas“, so Alexander. „Aber du kennst Jamaika und seine Musik nicht, bevor du dort gelebt hast, bevor du mit einer jamaikanischen Frau zusammen warst, bevor du die Luft, das Salzwasser, das Essen geschmeckt hast.“

Die Erkenntnis, dass es folglich zwischen ihm, dem bedeutendsten Jazzmusiker Jamaikas, und Reggae, dem bedeutendsten Musikexport der Karibikinsel, eine besondere Verbindung gebe, ist dennoch eine relativ neue: Erst 1999 erschienen mit dem Bob-Marley-Tribute *Stir it Up* Monty Alexanders erste jazzpianistische Ganja-Rhythmus-Deutungen, 2006 hat der 63-Jährige mit *Concrete Jungle* (Telarc jazz/Ede) eine zweite einschlägige Aufnahme nachgeschoben. Diese erhält ihren authentischen „Mehrwort“ durch den Umstand, dass ihr Urheber dafür nach 47 Jahren erstmals wieder jene Studios in Kingston betreten hat, in denen 1958, als eine neue Musik namens Ska gerade im Brutkasten steckte, 14-jährig seine ersten Aufnahmen entstanden sind: Dieselben Aufnahme-

räumlichkeiten, die Bob Marley einige Jahre vor seinem frühen Tod 1981 kaufte und „Tuff Gang Studios“ genannt hat.

Monty Alexander verließ Jamaika bereits 1960 in Richtung USA, um dort zum gefeierten, von Oscar Peterson geförderten Jazzpianisten zu avancieren. Die Ende der 60er-Jahre losbrechende Reggae-Welle verfolgte er aus der Distanz, dem exakt acht Monate jüngeren Bob Marley ist er niemals persönlich begegnet. Anknüpfungspunkte gibt es für den Pianisten dennoch zur Genüge:

„Bob Marley hörte alle Arten von Musik. Er war sehr talentiert, er saugte alles auf, was er hörte. Und verarbeitete es in seiner Musik. Wenn du Bob Marley zuhörst, kannst du Jazzphrasierung hören, auch den Blues. Etwas an seinem Gesang erinnert mich an Billie

Holiday. Er phrasierte wie Holiday, nach dem Beat.“

Ob für Monty Alexander im Rahmen seiner Marley-Bearbeitungen – auf *Concrete Jungle* ist auch der Antikriegsreggae „No More Trouble“ enthalten – der Umstand eine Rolle gespielt habe, dass sein Kollege in den Songs oft auch explizit politische Botschaften transportiert hat?

„Was Bob Marley gesagt hat, war eine Reflexion dessen, was alte, weise Menschen sagen“, hält Alexander dem entgegen. „Für mich geht es dabei weniger um Politik als um allgemeine Grundsätze wie: Free your mind, free yourself. Für mich geht es um die Idee von Liebe über die Grenzen der Hautfarben hinweg, um Respekt und Selbstrespekt. Das ist wichtiger als Politik, das ist Humanismus. Für mich war Bob Marley ein Humanist, auf

einer Stufe mit Martin Luther King, Malcolm X und Nelson Mandela.“

Bleibt zu hoffen, dass Monty Alexander die gepflegte Mainstream-Routine, die er im Rahmen seines letzten Wien-Gastspiels im November 2006 walten ließ, morgen im Trio mit Hassan Shakur (Bass) und Herlin Riley (Schlagzeug) durch einige klingende Statements aus dem Oeuvre seines Landmannes aufbricht.

2.-5. August: 1. Wiener Klaviersommer in der Spanischen Hofreitschule, u. a. mit Monty Alexander, Stefano Bollani, Gonzalo Rubalcaba und Stefan Vladar, Fazl Say, Ferhan und Perzan Onder, Nelson Freire. Karten und Info: (01) 960 96

DER STANDARD Webtip:
www.klaviersommer.at



Mit dem Reggae sei es wie mit dem Wiener Walzer, so Jamaikas Jazzpianist Monty Alexander: Nur wer mit ihm aufwuchs, kann ihn spielen. Wie er selbst. Morgen in Wien. Foto: wildbild

re Lautsprecherboxen. Auf ihnen hängen die abgewrackten Figuren des restlichen Komödien-Personals, die dämlichen Hofschranzen (Ulrich Hoppe, Kay Schulze, Felix Römer), die lachhaften Besserwisser (Thomas Bading), die verschwiegene Eminenzen (Karin Neuhäuser, Horst Hiemer) und – natürlich allen voran – die dummen Gören (Patrycia Ziolkowska, Christina Geisse).

Denn reichlich Männerfantasie befördert dieser vom Versagen und Selbsthass, von der Schmach des Ungeheures angetriebene Abgang auf die „beschissene Liebe“. Von nichts anderem als der falschen, unerreichbaren, missratenen, perfide gottgewollten Liebe handelt diese Passionsgeschichte, die weit über Molière hinauschießt und mit ihrer (vielfach unverständlich gebrabbelten) Spruchbandlyrik ins Leere trifft.

Die Inkontinenz-Windel

Einmal, zum Schluss, passt es. Am Ende des Lebens, wenn Er (Thieme) als „Der Geizige“, in eine Krankenhausbett-Inkontinenz-Windel gesteckt, in dieser Welt rein gar nichts mehr zu erhoffen hat, triumphiert das kitschige Liebesmantra über sein Schicksal. „Liebe ist Palaver. Liebe ist Papperlapapp“ / „Liebe ist, wenn ich die Liebe verfehle, ganz knapp“ et cetera.

Der Text *Molière. Eine Passion* hat mehr mit Xavier Naidoo zu tun als mit Molière. Die Inszenierung dann mehr mit Molière und am allermeisten wohl mit Perceval selbst. Den von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel halsbrecherisch geräuschten, tiefen, tiefen Rap (ich bin ihr verfallen, ich brenne für sie, / In meinen Liebesträumen führt sie die Regie) lässt der Regisseur in seiner Inszenierung jedenfalls tragisch verobren, er negiert ihn. Er stellt aber auch nichts an seine Stelle.

Wenn Perceval damit die Fallhöhe zwischen Billigkeit und Tragödie nutzen wollte, so hat er die Gelegenheit verpasst. Er gelangt mit der mikrofontechnisch jümmlich unpräzisen Überbrückung bei auch noch so viel Schnee nicht an den Gefrierpunkt dieses vorantönen Lebens. Alles bleibt, wie bei Sprüchen üblich, an der Oberfläche kleben.

KULTURSCHAU

Filmfestival-Jubiläum im Tessin

Locarno – Das internationale Filmfestival in Locarno (CH) findet heuer zum 60. Mal statt. Aus diesem Anlass versammelt etwa eine Retrospektive bis 11. 8. Locarno-Entdeckungen aus verschiedenen Jahrzehnten wie Claude Chabrol, Mike Leigh oder Catherine Breillat, während die nächtlichen Freiluftvorstellungen traditionell im Zeichen zahlreicher Hollywood-Novitäten wie Paul Greengrass' *The Bourne Ultimatum* oder Roberto Rodriguez' *Planet Terror* stehen. Die österreichische Produktion *Freigesprochen* von Peter Payer tritt im Wettbewerb um den Goldenen Leopard an. Eröffnet wird heute, Mittwoch, mit dem japanischen Animationsfilm *Vexille* von Fumihiko Sori. (irr)

Rechtschreibung neu in Deutschland

Wien – Seit genau einem Jahr, seit 1. August 2006, wird an Schulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz eine reformierte Variante der Rechtschreibreform von 1996 gelehrt. In Deutschland wird die neue Regelung von heute an, also mit 1. August 2007, verbindlich umgesetzt. Damit werden Schülern Fehler nach der neuen Rechtschreibung angerechnet. An Österreichs Schulen dauert es noch ein Jahr, in der Schweiz zwei Jahre, bis die Übergangsfrist an Schulen endet. (red, APA)

Neue Orgel für Mozarteum

Salzburg – Der Große Saal des Salzburger Mozarteums bekommt eine neue Orgel. Finanziert wird das gut eine Million Euro teure Instrument von Herbert Batliner und seiner Stiftung „Propter Homines“. Das neue Instrument wird von der sächsischen Orgelbaufirma Eule gebaut und wird den Musikern ab Mai 2010 zur Verfügung stehen. Die Stiftung Mozarteum will so auch die Optik im Großen Saal wieder an das ursprüngliche Erscheinungsbild des Baujahres 1914 anpassen. 1914 war die sogenannte Rieger-Orgel mit 80 Registern gebaut worden. (APA)

Mayer, Norbert. "Ein richtig fettes Schwein." *Die Presse*, 1. August 2007, S. 29

Nestroy in da Bredulje
Hans Winkler: Ist das
österreichische Deutsch
noch zu retten? Seite 33

Fennileton

Kultur & Medien
diepresse.com/kultur

Die Presse

diepresse.com/kultur

Mittwoch, 1. August 2007, Seite 29



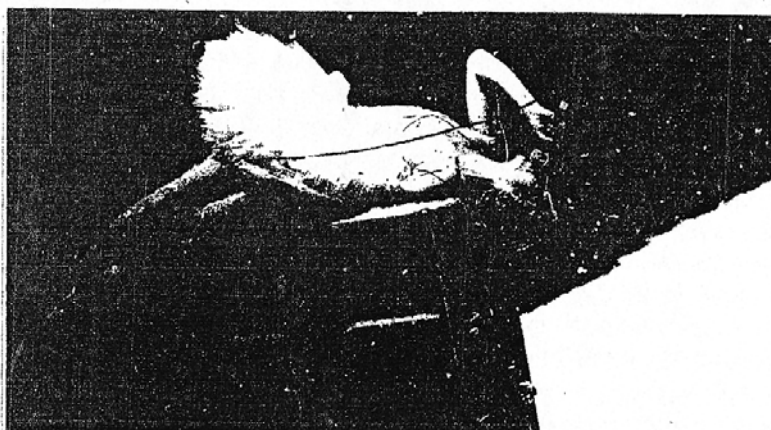
Wozu Niveau?
Spaniens Privat-TV wird
immer schamloser. (28) Seite 30



Warum Sex?
237 Gründe von Psychologen
analysiert. (29) Seite 32



Wie verschwinden?
Filmregisseur Michelangelo
Antonioni ist tot. (30) Seite 31



Spielweise für männliche Perversion: Patrycja Ziolkowska als „Célimène“ (aus Molières „Der Menschenfeind“).

Ein richtig fettes Schwein

SALZBURG. Molière in XXX-Large: Luk Perceval treibt dem Franzosen das Komische aus.

VON NORBERT MAYER

Nach fast zwei Stunden, kurz vor dem ersten Paal, er spielt wahrscheinlich gerade den „Don Juan“, zieht sich der Schauspieler Thomas Thiem an der Rampe sitzend die Unterhose runter und beginnt zu masturbieren. Es schwabbeln der Bauch des unförmigen Mannes, er schwitzt und stöhnt und gibt dann unbefriedigt auf. Im Publikum sagt leise eine elegante Salzburgerin zu ihrer minderjährigen Tochter: „Das ist alles nicht echt, nur gespielt!“ Die erwidert: „Aber nicht vulgar reden sie schon.“

Ist Percevals „Molière. Eine Passion“ bei den Salzburger Festspielen kindgerecht? Auf jeden Fall. Wer erlebt hat, welche Heiterkeit die Kampfworte „Kaka“, „Lula“ und „Wipf!“ in föhrenden Kinderspielen hervorrufen können, wer die Wirkung eines Fäkalassens auf fünfjährige kennt, weiß die Leistung des flächigen Berserkers zu schätzen. Es wird ohrenbetäubend gefurzt, unflüchtig geflücht, durch die Vorschule auf der Perner-Insel bleibt rätschensüß. Immerhin verspricht Perceval, das Tragische an Molière zu zeigen.

Er treibt ihm das Komische wirklich aus vier Weistunden (exklusive Pause) für jene, die in der Postmoderne verkümmert geblieben sind. Präzis fasst Besucherin Christa Ludwig nach der Aufführung am Montag in Hallein die Grundstimmung zusammen. Die Truppe habe wohl Probleme mit dem Sex, sagte die Kammerassistentin einer ORF-Reporterin. Da hat sie recht. Es wird geschrien, gaulpert und gerastert, gestöhnt, gestöhnt und geräuselt, gedrängt, erkannt und beige-wohnt, natürlich im zeitgemäßen Gossensjüng-

gon, denn die Sprachsoße wird von Peridun Zaimoglu und Günter Senkel gemixt. Deren Text ist zuweilen extraordinär. Pönsie gibt's nur in homöopathischen Dosen.

Dennoch aber hat dieser neudeutsche „Molière“, von Perceval gekürzt und in Form gebracht, eine schöne Musikalität, die Inszenierung ist trotz beträchtlicher Länge intensiv. Gezeigt wird die Entwicklung eines Mannes in vier Stationen. Thiem spielt die Protagonisten Alceste („Der Menschenfeind“), Don Juan, Tartuffe und Harpagon („Der Geizige“). „Liebe ist...“ lautet sein Mantra, von der Jugend bis zum unermüdeten Abgang wider Apoplexie und in Windhosen. Thiem flüstert, fließt, brüllt, entäußert sich in dieser Suche nach Liebe total.

Das Tier an sich, der Kläffer, der Mensch. Am Anfang aber ist man der schwarzen Bühne ausgesetzt, statt eines Vorhangs gibt es einen Scheinwerfer, der das Publikum anstrahlt. Dann wird es finster, auf der Bühne schneit's. Katrin Brack hat mit simplen Mitteln ein Wunderwerk an Atmosphäre geschaffen, die Dekoration besteht aus schwarzen Lautsprechern, auf denen die Schauspieler drapiert sind. Hallerinas, Herren im Anzug. Eine Frau (die wunderbar verbraucht wirkende Karin Neuhäuser) zieht einen Stoffhund im Wägelchen. Das Tier an sich, der Kläffer, der Mensch. Thiem lehnt an einem Barhocker, klopft sich mit dem Mikrofon an die Stirn, klopft doppel, klopft doppel, das evoliert den Herzschlag. „Liebe ist...“

Der neue Molière legt los. Was hat er uns zu sagen? Von dieser Liebe wirst du satt! oder „Das Herz ist nur ein Muskelkump“. Der Menschenfeind spült Worte der Versuchung über Schleimer und Angepasste aus, er steigert sich in grenzenlose Wut. Er signalisiert Achtung, hier spielt Thiem, der Kraftlackel, der schon in Percevals zwölfstündigen-Spektakel „Schlachten“ und in Othello schackelt hat, einen Schauspieler des Jahres, also sehr gefällig mit der nötigen Andacht zu! Und glotzt nicht so dämlich, ihr Spieler! Ich bin ein richtig fettes Schwein.

Die nötige Andacht bringen die übrigen neun Schauspieler mit, sie lassen Thiem brillieren, obwohl sie auch selbst ersklassige Darsteller sind. Vor allem die Frauen überzeugen. Neuhäuser führt nicht nur den Stoffbund zum Außen, sondern äußert auch routiniert die weiblichen Altersrollen bei Molière. Sie singt nach der ersten Pause immer wieder das traurige Nutenlied. Ein

Schiff wird kommen, dass es einem ganz kalt ums Herz wird, sie ist die Rati für Molière, der in Geiz und Demenz endet. (Es schneit noch immer, Schneetreiben setzt ein.) Sie hat sogar Verständnis für seine pädophilen Neigungen.

Für diese Perversion und für die exhibitionistischen Szenen muss Patrycja Ziolkowska als junges Ding herhalten. Sie lässt sich von Anfang an beschneiteln und rekt dabei den Männern ihren Unterleib entgegen. Sie steht immer unter Betrugsverdacht und muss ihren schönen Körper gewagte Stürze, Fügen und irre Lacher zumuten. Sie muss Thiem mit stillem Mineralwasser in den Mund plinkeln. Geradezu sensibel ist dagegen Christiana Geiß, meist das Töchterl, das dann aber umso effektiver Bösartiges von sich gibt.

Im Vergleich zu den Frauen, den eigentlichen Gegenspielern Molières, sind die Herren harmlose Buben oder granteilnde Alts. Thomas Bading ist im Tartuffe nicht nur der gehörnte Ehemann, er muss sich auch noch von Thiem mittels einer Kerze sodomisieren lassen. Auch das ist nicht lustig. Horst Hlerner spielt die ungeliebten Vaterrollen, Stefan Stern unauffällige blöde Söhne. Erfrischend mit seinem abgründigen Wiener Dialekt ist Felix Hlerner, meist als ein Freund des Titelhelden. Er kommt in dieser Aufführung der Komödie am nächsten. Kay Bartholomäus Schulze hingegen und Ulrich Hoppe sind exzellente Hofschranzen, manchmal liebenswürdig tönig, manchmal bloß Erfüllunggehilfen des Thiemischen Zornes.

Molière gesucht – und nicht gefunden. Allesamt aber haben sich bis zum Äußersten hergegeben für diese Tour de force. Hui ab vor so viel Willen zur Entblößung! Haben Perceval und sein Team Molière gefunden? Das ist nicht anzunehmen. Die Stücke von Molière finde er grundsätzlich zu sehr mit der Absicht geschrieben, dem Brotherrn zu gefallen. Bist uns der Regisseur im Programmheft der Salzburger Festspiele wissen: in deren Diensten er sich gerade befindet und deren gefällige Mode er erfüllt.

Molière ein Angepasster? Welch ein Irrtum! Nein, mein Herr! Das Beste an Molières Komödien ist das Subversive. Der brauchte keinen gewaltigen Thiem, um zu schockieren. Was aber ist nun wirklich die Liebe, die so lang vergeblich gesucht wurde? „Eine Gottheit, die alles, was sie uns tun heißt, entschuldigt“, sagt Valère in „Der Geizige“. Solche Töne werden in Hallein brutal ignoriert.

KRITIK: KAMMERMUSIK

Der Romantikfalle Pathos entkommen

Pierre-Laurent Aimard und Thomas Zehetmair verbrüdern Schumann mit George Crumb.

VON DANIELA TOMASOVSKY

Da gehört schon Mut dazu: Gleich zwei Zeitgenossen waren beim ersten Konzert des fünfteiligen Kammermusik-Zyklus „Schumann-Szenen“ zu hören. Böse Zungen unterstellen einer solchen Programmierung erzieherischen Impetus: Wer Schumann will, muss sich auch mit Heinz Holliger und George Crumb anfreunden. Wer den Pianisten Pierre-Laurent Aimard kennt, weiß, dass da durchaus etwas dran ist. Aber er meint es nicht böse, sondern bewusstenweiternd.

Moderne Musik zu hören sei wie eine neue Sprache zu lernen, und es sei Aufgabe von Interpreten, dem Publikum diese Sprache näherzubringen, betont er immer wieder in Interviews. Aimard und der Geiger Thomas Zehetmair tun das mit System: Holligers „Lieder ohne Worte“ beziehen sich nicht nur auf das gleichnamige Werk von Mendelssohn, Schumanns bestem Freund, sie lassen auch Schumanns Romantik als Inspirationsquelle durchklingen.

Was verbindet Schumann mit George Crumb? In erster Linie wohl das Streben, innere Welten in Musik auszudrücken – auf unkonventionelle Art. Zudem widmen sich die „Four Nocturnes für Violine und Klavier“ einem tief romantischen Sujet: jener nächtlichen Stimmung, die in der Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts immer einen mystischen oder unheimlichen Beigeschmack bekam.

Akrobatische Leistungen

Und zu Schumanns „Gesängen der Frühe“ passt Eugene Ysaeyes „Morgendämmerung“ („Lauréole“) auch wenn die zwei stilistisch nicht viel verbindet. Laut Nikolaus Harnoncourt allein sich auch Schumann und Aimard. Eine Mischung aus Interpretatorischem Genie und Wahnsinn nannte er den Pianisten einmal. Im Mozarteum ließ Aimard anschließend seine geniale Seite walten: nie tappte er in die der Romantik immer drohende Pathosfalle: Die fast religiöse Feierlichkeit im ersten „Gesang der Frühe“ verstärkte er durch klare, unprätentiose Interpretation, in den Schumann-Sonaten für Violine und Klavier (Nr. 1 in a-moll und Nr. 2 in d-moll) bestach er durch strukturelle Übersicht, bereiten Ausdruck, pianistische Brillanz.

Auch Thomas Zehetmair überzeugte mit intelligenter Interpretation und technischer Raffinesse. Letzteres besonders in Ysaeyes „G-Dur-Violinsonate“ (op. 27 Nr. 5). Auch bei den teils akrobatischen Leistungen fordernden zeitgenössischen Werken, sowohl bei Crumb als auch bei Holliger, gelang es, bei vielen Zuhörern Neugierde zu wecken. Dies andere mit Kopfschütteln reagierten, damit haben die Interpreten wohl längst zu leben gelernt.



Für Harnoncourt schlicht ein „Gesang“ der Franzose Pierre-Laurent Aimard

VIER MOLIÈRES IN EINEM

„Der Menschenfeind“, „Don Juan“, „Tartuffe“, „Der Geizige“. Der flämische Regisseur Luk Perceval verbindet diese Komödien zu einer Entwicklungsgeschichte.

Perceval ist seit 2006 Hausregisseur an der Schaubühne Berlin. Die Zusammenarbeit mit seinem Lieblingschauspieler, dem Deutschen Thomas Thiem, reicht lang zurück – etwa zum Shakespeare-Marathon „Schlachten“, der 1993 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt wurde.

Kromp Renate. „Molière-Projekt.“ *News*, 2. August 2007, S. 99

ontrastreiche erste Woche

Tschaiowsky, mediokrer Haydn, glanzvolles Konzert, durchwachsenes Schauspiel.

Eugen Onegin



Großartiger Tschaikowsky im Großen Festspielhaus ★★★★★

AUCH PETER RUZICKA, Jürgen Flimms Vorgänger, hatte dieses Glück: zu Beginn seiner Amtszeit mit einer Konstellation – Harmoncourt und Kušej für „Don Giovanni“ – in die Stilgeschichte einzugreifen. Flimms Vertrauen in die Wiederherstellbarkeit Andrea Breths und sein Gespür, sie mit Barenboim und den Wiener Philharmonikern zu assoziieren, zeitigen nun abermals ein zutiefst beglückendes und verstörendes Ergebnis. Barenboims „Onegin“ ist ein Stück sublimen Kammermusik in großer romantischer Besetzung, ein atemberaubendes Spiel mit den Farben des Dunkels. Hier erlebt man etwas wie musizierten Tschechow, und genau dorthin bringt Andrea Breth Puschkins Versdichtung. In weiten, über die Drehbühne ständig variierbaren Räumen (Martin Zehetgruber) erzeugt sie eine von bizarren Lichtern durchzuckte Welt der Todessucht und des gesellschaftlichen Zerfalls. Ein junges Ensemble blüht unter Breths Charakterisierungskunst auf. Die wunderbare Anna Samuil als Tatjana, der gleichrangige Peter Mattel als Onegin, Joseph Kaisers Lenski – keine Edelstimme, aber eine glaubhafte Gestalt – und Ferruccio Furlanetto in prachtvollen stimmlichen Umständen: unvergesslich. H. S.

GRANDIOS:
Daniel
Barenboim
am Pult



Ein Fest für Boris



Thomas Bernhard im Salzburger Landestheater ★★★★★

DIE POLITISCH KORREKTEN applaudierten, Kundige wählten sich bei Christiane Pohles Inszenierung von Thomas Bernhards genialischem „Fest für Boris“ in einer über zwei Stunden währenden Folter. Über Annette Kurzes karger Bühne rotiert ein Kristall-Luster. Darunter thront die niederländische Schauspielerin Viviane de Muynck als wohlhabende, gehunfähige Witwe („Die Gute“) in einem schäbigen Fauteuil, legt Wagners Wesendonck-Lied „Treibhaus“ auf, radebrecht in flämischem Akzent und zerjammert Bernhards Text zum form- und harmlosen Lamento. Pohle verfälscht die Geschichte der gehunfähigen Witwe, die ihren zweiten Ehemann Boris (Thomas Wodianka) aus dem Beinlosen-Asyl herausgeheiratet hat. Bernhards infernalische Pointe, dem Beinlosen Wanderutensilien zu schenken, ist gestrichen, die Krüppel sind keine. Am Ende erwürgt die Dienerin Johanna (Nadine Geyersbach) unmotiviert den Hausherrn, der sich im Wahnsinn zu Tode trommeln sollte. Thomas Bernhard ohne Musikalität, ohne den Ansatz einer Textarbeit – das ist purer Widersinn. S. Z.

Molière-Projekt



„Molière. Eine Passion“ auf der Pernerinsel. ★★★★★

EIN PUBLIKUM in blutrünstiger Erwartung. Politiker, die in der Pause „Vom Skandal weit entfernt“ ins Telefon rapportieren und sich davonstehlen. Luk Percevals „Molière. Eine Passion“ trägt schwer an der Bleiweste des Ruhms, den sich der Regisseur mit dem bluttriefenden Shakespeare-Marathon „Schlachten!“ 1999 erarbeitet hat. Erwartungen, bei seiner Paraphrase über vier Molière-Stücke würde es so spektakulär zugehen, werden nicht befriedigt. Ein kühler Bühnenraum mit endlosem Schneefall schafft kristallene Distanz, wo es um Körperliches geht. Den Menschen Molière will Perceval zeigen, der zerfressen von Selbsthass ist. Die Reime sind drastisch, doch kommentieren sie Andeutungen: wenn Paare in tänzerischer Distanz kopulieren, Molière von seiner Liebenschaft halbherzig befriedigt wird, letztendlich Hand an sich selbst legen muss und am Ende als seniler Geiziger in Windeln zum letzten Liebesakt wankt. Auf der Bühne zehn Akteure, alle im Bann von Thomas Thieme. Er ist das Urvieh Molière, schwitzt, schreit, keucht um Liebe, die versagt bleibt, und fällt tot um, wie einst der echte Molière auf der Bühne. Durch ihn wird der Abend zum Ereignis. H. K.



GUTES THEATER, die erhofften Tumulte sind abgesagt.

Gabler, Thomas. „Nur Schreie nach Lust statt Liebe.“ *Kronenzeitung*, 1. August 2007, S. 49

Mittwoch, 1. August 2007

KULTUR

Seite 49

Salzburger Festspiele: Luk Percevals „Molière. Eine Passion“ auf der Perner-Insel in Hallein

Nur Schreie nach Lust statt Liebe

„Hormoneile Selbstentzündungen“ rund um Liebe in schwachen Reimen präsentierte die dritte Schauspielpremiere der Salzburger Festspiele auf der Halleiner Perner-Insel, Luk Percevals „Molière. Eine Passion“. Theatermarathon wie einst „Schlachten!“ ist keiner daraus geworden, eher ein fades Bühnenprodukt mit viel Gequatsche, das viele im Publikum in die Flucht schlug. Verzichtbar!

Als „Molières heimliche Autobiographie“ möchte uns Perceval seine dreiteilige Annäherung an den französischen Komödienschreiber verkaufen. Mit seinen Autoren Feridun Zaimoglu und Günter Senkel gelang



„MOLIÈRE. Eine Passion“ – aus 4 Stücken eines gemacht: mit Thomas Thieme und Patrycja Ziolkowska

VON THOMAS GABLER

ihm dabei aber ein weniger kunstvoll kreierte als auf einen Kulturschock getrimmte und letztlich nur plattes, banales, ja ödes Stück für einen Schauspieler und Ensemble.

Den „Menschenfeind“, „Don Juan“, „Tartuffe“ und den „Geizigen“, also Alceste, Harpagon und die anderen vereinigt das Trio in der Figur des „Er“, in einen alternden Bock, der lüstern und mit den Erzeugnissen seiner Windungen vom Darm bis ins Gehirn die Umwelt verbal drangsaliert, körperlich foltert, vergewaltigt und erniedrigt. Auch ein „Jedermann“ – so Luk Perceval – soll er sein, einer, der ewig Liebes-schmerz spürt und „nie genug kriegen kann!“.

Klingt interessanter als es ist. „Nur ja keine dummen Sprüche aufs Sofakissen hegen!“ soll Percevals Ego-mane. Und den „Menschenmüll zum Haufen kehren“. Aber ganz so gescheit und philosophisch geht es dann die knappen und dennoch unendlich

langweiligen vier Stunden auf der leeren Bühne mit Endlos-Schneefall nicht zu. Denn „Fotze, Arsch und Schnidel“ sind die Hauptakteure in der schwach gereimten Wortspielerei in bundesdeutscher Redeweise (womit es vorzüglich an den Koproduktionsort, an die Berliner Schaubühne am Lehniner Platz passt). Auch öffnet Perceval mit seinen Kumpels erneut sein kleines Handlexikon über sexuelle Praktiken aller Arten; der immer wiederkehrende Schrei nach Liebe ist nur ein geiler Ruf nach Lustbefriedigung in Varianten. Offensichtlich siegt Lüstling Don Juan aus der Viererbande der Molière-Charaktere! Und im Denken der Produzenten.

Thomas Thieme als „Er“, als „Meister der Bekehrungswut“, als „perverser Rammmler“, „Gammmler“, falscher Prophet, „reimen-der Terrorsgeist“ (in dessen

Eingeweiden es ordentlich rumort) und „trüber Onanist mit Schwabbelbauch“ (der nach „weiblichen Naschpaketen“ lechzt), ist umgeben von „Knüchchen“, „Emotionsfaschisten“ und „Harmonieprodukten“.

Thieme schlägt zu Beginn den Takt mit der Birne auf sein Mikrophon – ein Herzschlag für die Auf-

führung wird nicht daraus. Er krächzt ins Mikro, stöhnt und furzt, schreit sich den Menschenhass aus dem Leib und versucht mit der Litanei „Liebe ist...“ (Antwort gefällig? „... wenn ich bumsen kann wie ein Tyrann“)

dem Zwischenmenschlichen auf die Spur zu kommen. Was meist in ermüdenden Selbstversuchen für den Schauspieler endet – und in mühsam gespielter „Wichserei“.

Ein liebevoll gehätschelter Stoffhündchen ist das Symbol für „tierisches Verlangen“ in Percevals Inszenierung. Er umgibt seinen

Hohepriester, sein Bühnen-Ego Thieme mit Typen, die als Molières Intriganten, Leichtgläubige, Verliebte und „alte Schachteln“ nur noch Randbemerkungen und Objekte der Begierden werden: Patrycja Ziolkowska, Karin Neuhäuser, Thomas Bading und die anderen sind menschliche Versatzstücke für ein Winterbild ohne Idylle: „Verknallte Weibchen“ und schwache, zahnlose Männchen. Und jeder macht was er/sie will und kann: singen, quasseln und Thiemes Verse stören.

Sex-Hunger verlischt im kalten Schnee

Mehr als 20 cm Kunstschnee (Bühne: Karin Brack) schneit es an diesem Sommerabend. Solange, bis Thieme in Windelhose und von der polnischen Pflegerin Ziolkowska gestützt in einer nervenden Endlos-Tirade noch einmal nach Antwort in der Liebesfrage sucht – und sein sexhungriges Ich im Schneesturm verlöscht: Die Klappe fällt, sein Lebensbündel reißt, aber man ist nicht klüger als zuvor!



DER „THEATERMACHER“ aus Antwerpen: Luk Perceval

Abstract

Die Arbeit analysiert ausgehend von der Uraufführung von Luk Percevals *Molière. Eine Passion* bei den Salzburger Festspielen 2007 die zeitgenössische printmediale Theaterkritik in Österreich. Als Grundlage für den qualitativen Arbeitsprozess werden sieben Kritiken heimischer Tages- und Wochenzeitungen verwendet: *Salzburger Nachrichten*, *Furche*, *Die Presse*, *Der Standard*, *Kleine Zeitung*, *News* und *Kronenzeitung*. Für die strukturelle und inhaltliche Analyse im ersten Teil wird ein Kriterienkatalog erstellt, dessen Basis zum einen Werke, die sich mit Aufbau und Charakteristik von Kritiken beschäftigen, bilden und zum anderen Überlegungen von Kritikern, die in vergangenen Epochen bedeutsam waren oder gegenwärtig tätig sind. Daraus entstanden neun Kriterien, nach denen die Kritiken untersucht wurden. Zuvor werden Überlegungen zum Stück, den Vorlagen und den Intentionen von Regisseur und Co-Autor Luk Perceval angestellt. Anhand von Kritiken aus dem deutschsprachigen Raum werden die österreichischen Rezensionen in einen internationalen Rahmen gestellt. Im zweiten Teil steht die Frage im Mittelpunkt, nach welchen Kriterien die Kritiker beurteilen. Interviews mit jenen Kritikern, deren Arbeiten analysiert wurden, geben Einblick in persönliche Herangehensweisen und zeigen ihre Meinung zu Maßstäben, Gewichtung und Subjektivität des Urteils. Anschließend werden die Kritiken miteinander verglichen, bzw. die Rezensionen mit den Aussagen der Kritiker in Beziehung gesetzt.

In der Analyse fallen – trotz des kleinen Samples – mehrere Tendenzen auf: Erstens wird durchgehend ein konventionelles Seiten-Layout verwendet und auf Service-Informationen weitgehend verzichtet. Das legt den Schluss nahe, dass eine gesetzte, konservative Leserschicht angesprochen werden soll. Zweitens versuchen fast alle Autoren durch gute Verknotungen ihre Texte leicht lesbar zu machen. Hier ist ein Kampf um den Leser festzustellen. Drittens ist eine Tendenz zur eher konkreten, intertextuell kontextualisierten Kritik festzustellen, indem auf langwierige Abhandlungen verzichtet und stattdessen auf Anschaulichkeit großer Wert gelegt wird. In der Gegenüberstellung der Kritiken mit den Aussagen der Rezensenten ist viertens bemerkenswert, dass das mehrfach genannte Überschätzen der Regie und das Unterschätzen von Text, Sprache und Schauspielerleistung in den Kritiken keine Entsprechung findet. Auch das geforderte Einbringen eigener Emotionen wird kaum ausgeführt. In Bezug auf die Arbeitskonzepte sind innerhalb der Kritiker zwei Gruppen festzustellen: „Vermittler“ und „Bewerter“.

Lebenslauf

Persönliches

Name: Herbert Schorn

Geburtsdatum: 10. September 1973

Geburtsort: Hallein (Bundesland Salzburg)

Schulbildung

1980 bis 1984 Volksschule Hallein-Burgfried

1984 bis 1992 Erzbischöfliches Privatgymnasium Borromäum, Salzburg, Matura am 24. Juni 1992 mit gutem Erfolg

Studium

1992 bis 1995 Ausbildung an der Pädagogischen Akademie des Bundes in Salzburg zum Volksschullehrer, Lehramtsprüfung am 16. Juni 1995 mit ausgezeichnetem Erfolg

1997 bis 1999 Ausbildung an der Pädagogischen Akademie des Bundes in Linz zum Sonderschullehrer, Lehramtsprüfung am 10. Februar 1999

2004 bis 2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrungen

1995 bis 1996 Zivildienst in der sozialpädagogischen Kinderwohngemeinschaft Membergerstraße der Gesellschaft österreichischer Kinderdörfer in Salzburg

Sommersemester 1996: Lehrer für katholische Religion an der Volksschule Oberndorf im Ausmaß von acht Wochenstunden

Schuljahr 1996/97: Vertragslehrer an der Volksschule Ebenau (Bezirk Salzburg-Umgebung)

1997 bis 1999: Betreuer für Menschen mit geistiger und körperlicher Behinderung im Wohnhaus Martinstift II des Evangelischen Diakoniewerks Gallneukirchen bei Linz

1999 bis 2002: Sonderschullehrer an der Hauptschule St. Martin im Mühlkreis und an der Hauptschule Helfenberg

2002 bis 2003: Mitglied der Lehrredaktion der öö. Journalistenakademie

2003 bis 2007: Redakteursaspirant bzw. Redakteur der *Oberösterreichischen Rundschau*, Tätigkeiten u. a. Kulturberichterstattung für Oberösterreich und Linz, Leitender Redakteur der *Kultur- und Freizeitrundschau*, Chef vom Dienst des *Rundschau Magazin*, Redaktionsleiter der *Linzer Rundschau*, stv. Vorsitzender des Redakteursausschusses

seit 2007: Redakteursaspirant bzw. Redakteur der *Oberösterreichischen Nachrichten*, stv. Leiter des Ressorts *Land & Leute Linz*